L. eleg. g.
434 g
Walter

Bayerische Staatsbibliothek
<36647633200010

Die

Geschichte der Ästhetik

im Altertum

ihrer begrifflichen Entwicklung nach

dargestellt

von

Dr. Julius Walter,

Professor der Philosophie in Königsberg.

Leipzig,

O. R. Reisland.

1893.

57 8842

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Die

Geschichte der Ästhetik im Altertum.

Die

Geschichte der Ästhetik

im Altertum

ihrer begrifflichen Entwicklung nach

dargestellt

von

Dr. Julius Walter,

Professor der Philosophie in Königsberg.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Leipzig,

O. R. Reisland.

1893.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

VORWORT.

Die Geschichte der Ästhetik hat einen Weg genommen, der augenfällig von dem Fortgange der übrigen philosophischen Wissenschaften abweicht. Die Ästhetik ist in gewissem Sinne freilich, wie Vischer mit Recht hervorhob, eine noch neue Wissenschaft, denn die Abfolge zusammenhängender Gedankenreihen und geschlossener Ansichten reicht hier noch nicht auf zwei Jahrhunderte zurück. Diese junge Wissenschaft nahm jedoch mafsgebende Gesichtspunkte und zahlreiche Begriffe von einer Überlieferung auf, die über die anscheinende Leere eines Jahrtausends auf einzelne Schriften des Altertums, auf Dialoge Platons, auf die Rhetorik oder Poetik des Aristoteles, auf Plotin oder Longin zurückgriff, ohne dafs ihr die Einsicht in geschichtliche Entwicklung und Bedeutung dieser Lehren zugänglich sein konnte, die nur eine ununterbrochen lebendige Teilnahme für dieses Geistesgebiet wach zu erhalten vermocht hätte. Kaum ein System der neueren Ästhetik hat daher eine ähnlich gesicherte Kenntnis der Lehren des Altertums zur Voraussetzung, wie sie die logische, metaphysische, naturphilosophische und moralisch-politische Spekulation der Neuzeit gefördert hat. Infolgedessen zeigt die neuere Ästhetik, trotz ihrer inneren Bestimmtheit durch das Altertum, doch auch eine formelle Selbstständigkeit, die eine gewisse Entfremdung zwischen den zwei geschichtlich weit abliegenden Phasen ihrer Entwicklung hat eintreten lassen. „Der Sprung über das Mittelalter“ und zwar gleich bis in das acht-

zehnte Jahrhundert hinein, zu dem sich die geschichtliche Darstellung meist veranlafst gesehen hat, war ebenfalls nicht dazu angethan, die wesentliche Interesseneinheit so entlegener Vorstellungskreise zu beleuchten. Die Geschichte der Ästhetik von Zimmermann, und die umständlichere von Schasler[1]), haben zwar bei der Universalität ihres Vorwurfes auch die Lehren des Altertums sehr dankenswert in die Darstellung aufgenommen, jedoch in beiden Werken waltet die kritische Erörterung aus dem Gesichtskreise moderner Systeme, dort des Herbartschen, wie hier des Hegelschen, in dem Mafse vor, dafs mit dem tieferen Eindringen in die genetische Entwicklung der ästhetischen Begriffe des Altertums auch die selbständige Teilnahme zurücktritt, die sachlich gerade dem Ursprunge und den frühesten Stadien jeder Wissenschaft durchaus gewahrt bleiben mufs. Es ist zum Teile hieraus erklärlich, dafs die letzte Bearbeitung der Geschichte der Ästhetik mit der von Hartmann[2]) seine systematische Darstellung einleitet, nach dem Vorgange Lotze's vom Altertum ganz meint absehen zu dürfen, indem sie von der Überzeugung ausgeht, man habe den philosophischen Wert jener Lehren wohl überschätzt. Eine solche Meinung, die freilich schon hier zu einer sehr abstrakten und geschichtlich wohl kaum zureichenden Darstellung geführt hat, mufste auch dadurch unterstützt werden, dafs seit den Streifzügen Lessings in das Gebiet der aristotelischen Poetik eine Verschiebung des Schwerpunktes in der Beurteilung der Ästhetik des Altertums eingetreten war, die der philosophischen Teilnahme in dem Mafse ungünstig gewesen ist, als sie die philologischen und technischen Studien in diesem Gebiete anschwellen liefs und die Meinung befestigen

1) Dr. Robert Zimmermann, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. Wien 1858. XXIV. S. 804. — Dr. Max Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Berlin 1872. LIX, S. 1218.

2) Eduard von Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant. Erster historisch-kritischer Teil der Ästhetik. Berlin 1886. XII, S. 584. — Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868. XIII, S. 672.

mufste: nicht in Platon und Plotin, sondern in Aristoteles habe die ästhetische Einsicht des Altertums ihre Höhe gewonnen.

Diese einseitig technische Richtung, die sich auch in Hegels Auffassung der Ästhetik als Kunstphilosophie widerspiegelt, hat es veranlafst, dafs auch die bei weitem eingehendste und verdienstlichste Arbeit in diesem Gebiete sich nicht die Ästhetik, sondern die Kunsttheorie des Altertums [1]) zum Thema gewählt hat, und ihre gründlichen Studien die ästhetische Einsicht hierdurch in geringerem Grade gefördert haben, als es unter einem universelleren Gesichtspunkte hätte geschehen können. Ähnlich folgten auch bedeutendere neuere Arbeiten überwiegend dem technischen Interesse, indem sie sich mit Vorliebe Aristoteles zuwandten und seine kunstphilosophischen Lehren meist in wenig ratsamer Ablösung von den Wurzeln behandeln, die sie geschichtlich in dem tieferen Geiste Platons haben [2]).

Eine andauernde Beschäftigung mit spekulativen Problemen der Ästhetik hat den Verfasser genötigt, sich durch geschichtliche Untersuchungen um ein gesichertes Urteil über den begrifflichen Besitzstand dieser Wissenschaft zu bemühen. Ein Teil seiner Ergebnisse wird hier unter dem Titel „Geschichte der Ästhetik im Altertum“ zusammengefafst, indem die Darstellung sich in dem Ausklingen der bestimmenden Macht des griechischen Geistes zunächst eine Grenze setzte. Einleitend hätte dann eine sich anschliefsende Arbeit der ästhetischen Überlieferung auf den veränderten Boden des Christentums in ihre oft recht verborgenen Wege zu folgen,

1) Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. Erster Band Breslau 1834. X, 285. Zweiter Band Breslau 1837. XII, S. 448.

2) Gustav Teichmüller, Aristotelische Forschungen. I.: Beitr. zur Erklärung der Poetik des Aristoteles. Halle 1867. XV, S. 280. II.: Aristoteles Philosophie der Kunst. Halle 1869. XVI, S. 464. — Dr. Joseph Hubert Reinkens, Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie. Exegetische und kritische Untersuchungen. Wien 1870. VII, S. 339. — Dr. A. Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie. Jena 1876. VIII, S. 341.

sie mit den sehr bedeutsamen Ansätzen neuer Gedankenbildung in der Renaissance in Verbindung zu setzen, und so vorbereitet die bisher weit zu unvermittelt einsetzende Darstellung der neueren Ästhetik aufzunehmen.

Die Geschichte der Ästhetik des Altertums hat es nicht mit einer Abfolge geschlossener, in ihren Principien leicht übersehbarer Systeme, sondern fast ausschliefslich mit der Beleuchtung und Verknüpfung einzelner Gedankenreihen zu thun, deren oft sehr lockere Beziehungen und lückenhafter Bestand unausgesetzt zu der Detailarbeit einzelner Begriffsbestimmungen nötigen. Die Versuchung läge hier daher nahe, den sachlich oft recht ärmlichen Resultaten und dem langsamen Fortschreiten der Gedanken dadurch eine Bereicherung zuzuführen, dafs man die Geschichte der Ästhetik zu einer Geschichte des ästhetischen Geistes erweiterte und die beweglicheren Hülfstruppen der Kunstgeschichte und der ästhetischen Naturauffassung herbeizöge, um einen anschauungsvolleren Inhalt zu gewinnen. Mit Recht jedoch hat die Ästhetik es bisher vorgezogen, diesen ihr an sich freilich unentbehrlichen, reicheren Stoff entweder in selbständigen geschichtlichen Betrachtungen zu verarbeiten[1]), oder an sachlich bestimmter Stelle in den Aufbau der systematischen Darstellung einzugliedern[2]). Der Geschichte der Ästhetik ist ihre Grenze überall in der ästhetischen Reflexion der Zeit selbst gezogen, die sie behandelt. Das unmittelbare Schaffen der Kunst und Verstehen der Natur hingegen würde hier blofs durch Vermittlung einer andererseits beeinflufsten Reflexion höchst unsichere Rückschlüsse gestatten. Nur ein Element der Kunst, und zwar auch nur der Kunst des Dichters, nimmt dadurch eine Ausnahmestellung ein, dafs es mit der ästhetischen Reflexion jeder Zeit

[1]) vgl. Moriz Carriere, Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit. Leipzig 1877. etc. — Alfred Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern. Kiel 1882 u. 1884. Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1888. — Hugo Blümner, Studien zur Geschichte der Metapher im Griechischen. Leipzig 1891.

[2]) vgl. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Leipzig 1846. etc.

in unmittelbarem Zusammenhange steht und sie wohl auch stets beeinflufst hat. Der sprachliche Ausdruck ist schon an sich nicht frei von Reflexionen, und indem der Dichter seinerseits die Sprache virtuos ästhetisch handhabt, führt ihn die Wahl des Ausdruckes für den Wert und Eindruck der Dinge auf seinem Wege zu dem gleichen Resultate, in das auch die ästhetische Reflexion ausläuft: zu einer festen Verbindung ästhetischer Vorstellungen mit bestimmten Formen des sprachlichen Ausdruckes, an die auch das Denken seines Volkes gebunden bleibt. Nur aus diesem Gebiete des lebendigen ästhetischen Sprachgebrauches der griechischen Dichtung wie der Philosophen selbst hat der Verfasser dort Belehrungen entnehmen zu dürfen gemeint, wo die lückenhafte Überlieferung und Durchführung der ästhetischen Reflexion dem Verständnis Schwierigkeiten in den Weg legte.

Für freundliche Beihülfe in der Durchsicht des Druckes ist der Verfasser Herrn Dr. Max Jacobson, dem Enkel seines hochverehrten Freundes und weil. Kollegen Karl Rosenkranz zu verbindlichstem Danke verpflichtet.

INHALTSANGABE.

Seite

Das ästhetische Urteil in der griechischen Dichtung . . . 1

I. Das Schöne und das Gute . . . 3

1. Hesiod . . . 4
 Das Schöne — 4. Die Gestalt des Weibes. Das Sinnfällige. Das Gute in mehrfacher Bedeutung — 8.
2. Homer . . . 12
 Das Schöne — 12. Die Gestalt des Mannes. Das Sinnfällige in Natur und in Kunst. Das Gute — 14. Die Vollkommenheit. Das Schöne als innerer Wert — 17. Die Handlung und die Sitte.
3. Die Lyrik . . . 23
 Die Seelenschönheit — 23. Die sinnfällige Schönheit — 26. Das Gute — 28. Die Gesinnung.
4. Das Drama . . . 34
 Die Schönheit der sittlichen Handlung und das Gute als das Persönliche. Die Kalokagathie.

II. Die besonderen Formen des ästhetischen Urteils . . . 38
 Die Körperschönheit in der Dichtung und in der Kritik der bildenden Kunst. Ergänzung des Schönen in der Dichtung durch andere Kategorien.

1. Die Anmut . . . 51
 Die Gestalt. Der seelische Ausdruck. Sprache, Gesang und Seelenleben. Die Anmut in der Kritik der bildenden Kunst.
2. Das Liebliche . . . 62
 Gestalt und Körperformen. Klänge und Seelenstimmungen.
3. Das Süfse . . . 64
4. Das Selige . . . 67
5. Das Lächerliche . . . 68

Seite

Das Heitere, Lachende und die Unterschiede des Lächerlichen.

6. Das Reiche . 70

Bestandteile und Steigerungsformen des Schönen. Das Wunderschöne, Blühende, Weiche, Zarte, Üppige, Fliefsende, Bunte, Schmückende, Ebenmafs. Harmonie, Farben- und Klangschönheit. Die einzelnen Farben und Klänge und das Charakteristische.

7. Das Herrliche 81

Die Steigerung sinnfälliger Schönheit.

8. Das Heroische 83

Das Mächtige, Kühne, Hochgemute und Hochherzige.

9. Die Würde . 84

Die Hoheit und das Ehrwürdige.

10. Das Erhabene 86

Die Raumgröfsen des Weiten — 87, Langen — 88, Hohen — 88, Tiefen — 89. Die Zeit- und Zahlengröfse — 90. Das Grofse schlechthin — 91.

11. Das Gewaltige 95

Die Tragödie.

12. Grenzbegriffe des Ästhetischen 97

Das Traurige, Leidvolle und Wunderbare.

13. Das Häfsliche 100

Die Anbahnung der Ästhetik durch die vorsokratischen Philosophen 102

I. **Die Pythagoreer** 102

Die Harmonie. Die erste gedankenmäfsige Fassung ästhetischer Urteile.

II. **Heraklit und Empedokles** 106

Die Harmonie als Einheit des Entgegengesetzten und als Einheit des Mannigfaltigen. Die Gröfse. Der morphologische Fortschritt in der Weltentwicklung.

III. **Demokrit** . 111

Die Analogie und die Qualitäten der Wahrnehmung.

Sokrates. Das Schöne als das Gute 120

I. **Die Kalokagathie** 121

Die begriffliche und die volkstümliche Bedeutung des Wortes — 121.

1. Herodot . 125

Die sprachlich-logische Seite des Wortes.

2. Aristoteles . 128

Der politische Begriff.

Seite

3. Pindar . 134
Der Sprachgebrauch.
4. Thukydides, Isokrates und Aristophanes . . 137
Abwandlungen des Begriffes.
5. Platon . 140
Das Ideal der Harmonie des Äufseren und Inneren.
6. Xenophon . 143
Der historische Begriff und die sokratisch-philosophische Umdeutung.

II. **Das Schöne** . 148
1. Sokrates . 149
Die erste Definition des Schönen als das Gute der Brauchbarkeit und Zweckmäfsigkeit.
2. Xenophon . 161
Das Schöne als sinnfällige Ordnung und das Gute als Zweckmäfsigkeit.

Platon. Die Begründung der Ästhetik 168

I. **Das an sich Schöne** 171
Philebos und Gorgias. Analyse einfacher Erscheinungen des Schönen und die kosmetischen Elementarformen.
1. Das Kosmetische 187
Die Ordnung — 188. Der Schmuck — 193.
2. Das Charakteristische 195
Die zwei Grundformen des Schönen. Das Gehaltene — 197 und das Energische — 201.

II. **Kosmetische Elemente des Schönen** 202
1. Das Bunte 203
Die logische Seite des Bunten — 203. Die schmückende Buntheit und die Pracht — 205. Nebenwerte des Bunten — 208.
2. Die Farbenschönheit 210
Das Charakteristische in den Einzelfarben.
3. Die Klangschönheit 214
Das Hohe und Tiefe.
4. Das Glänzende 215
Klang und Farbe.
5. Das Reine 218
Der Begriff der Reinigung.
6. Das Ebene 234
7. Die Schönheit der Gestalten 236
Das Mafs — 239. Das Mafsvolle — 242. Das Gemessene — 243.

Seite

8. Das Ebenmafs 245
9. Das Verhältnismäfsige 252
10. Der Zusammenklang 255
11. Das Bewegungsmafs 265
12. Das Silbenmafs 267
13. Das Ähnliche 268
14. Das Vollkommene 272
15. Das Grofse und Kleine 273
16. Das Ganze 277

III. **Die Körperschönheit** 281
Die Schönheit und die Ideen.
1. Die theoretische Scheinhaftigkeit. Phädros . 285
Die Ausnahmestellung der Idee des Schönen und der Gesichtssinn. Die äufsere und innere Schönheit.
2. Die Sinnfälligkeit des Schönen. Hippias . . . 298
Die hypothetische Erweiterung des Begriffes des Schönen bleibt ohne Abschlufs.
3. Die Idee des Schönen. Das Gastmahl. 304
Die Rangordnung des Schönen bestimmt durch das Gute.

IV. **Die Seelenschönheit** 309
Berührung und Scheidung der Begriffe des Guten und Schönen im Sprachgebrauche und in der Theorie.
1. Das Gute . 313
Die Weltursache — 313. Die Gesinnung — 317. Der Weltzweck — 321. Der Lebenszweck — 324. Die Realität des Guten. Das Gute als Mittel oder das Nützliche — 326. Das Gute als Zweck — 328. Das Angenehme — 328. Das sowohl Gute als Nützliche — 332. Die Idee des Guten — 334.
2. Das Schöne 337
Die Schönheit als Weltgesetz — 337. Die praktische Scheinhaftigkeit des Schönen — 341. Das Schöne wird als Schein gewollt, das Gute nicht. Analogien des Schönen — 347. Das Schöne der Rede — 353. Die moralische Schönheit — 357. Die Schönheit und der Zweck — 366.

V. **Ästhetische Nebenwerte** 374
1. Das Lächerliche 376
Das Spiel — 379. Unterschiede im Lächerlichen. Das Pathologische — 385. Die Komödie.
2. Grenzbegriffe 395
Das Feinsinnige — 395. Das Verspotten — 399. Das Angenehme und das Süfse — 400. Das Anmutige — 402.

Seite

3. Das Tragische 404
Das Ehrwürdige — 404. Das Hohe — 405. Das Erstaunliche — 406. Das Bedeutende — 410. Unterschiede des Bedeutenden in der Orchestik. Die kathartische Orchestik. Die Gröfse — 415. Das Tragische als Ideal — 416. Der tragische Stil — 416. Die Tragödie — 418. Das Pathetische — 418. Das Pathologische — 419. Die tragischen Affekte — 423. Das Klägliche 425. Das Furchtbare. — 429.
4. Das Häfsliche 434
VI. **Die Kunst** . 437
1. Der Begriff der Kunst 438
2. Die nachahmende Kunst 441
3. Der Zweck der Kunst 446
4. Die Kunstthätigkeit 448
5. Die Künste 452
Die Baukunst — 453. Die Bildnerei — 453. Die Malerei — 454. Der Tanz — 457. Die Dichtkunst — 458. Der Mythus und der Charakter. Die Musik — 465. Die Redekunst — 472.

Aristoteles. Die Kunstlehre 477
Systematische Begründung der Kunst und gelegentliche Erörterung des Schönen.
I. **Das Gute** als beherrschender Begriff der Teleologie . . 483
1. Das Gute als Weltprincip 483
2. Das Gute in den Handlungen 489
3. Das Nützliche 492
4. Das Gute als Schönes 495
Lob und Preis. Ästhetische Elemente der Tugend. Das Verhältnis der Begriffe in der Rhetorik, Ethik, Politik, Metaphysik und Naturlehre.
II. **Das Schöne** . 530
Principielle Unterscheidung des Guten und Schönen. Das Schöne ist auch im Unbewegten, das Gute nicht.
1. Die Formbestimmungen des Schönen 538
Die Gesetzmäfsigkeit — 539. Das Ebenmafs — 545. Die Bestimmtheit — 555. Das Schöne und die Mathematik — 557.
2. Die Körperschönheit 566
3. Das Kosmetische 573
Ordnung und Schmuck. Die Gröfse — 577. Die Gröfse und der Begriff. Abzweigung der Anmut vom Schönen. Das Feierliche — 588. Das Heroische

Seite

— 592. Das Stattliche — 593. Die Mannigfaltigkeit. Das Bunte — 595. Das Wunderbare — 596. Das Würdige — 602. Die tragische Gröfse — 606. Das Furchtbare — 606. Das Mitleid — 609. Die Tragödiendefinition — 610. Die Reinigung — 617. Die Gröfse als Steigerung — 626. Das Kleine — 627. Das Anmutige — 629. Das Geistreich-Witzige — 631. Die charakteristischen Formen des Ästhetischen — 637. Das Lächerliche und die Komödie — 638. Das Lachen. Überraschung und Täuschung. Der Kitzel — 643. Die geistige Beweglichkeit — 645. Die Ironie — 651. Die Lustigmacherei — 655. Der Spott — 655. Kosmetische Einzelformen — 656. Das Reine — 657. Das Ebene und Gleichmäfsige — 657. Das Glänzende — 659. Die Farbenschönheit — 662. Die Klangschönheit — 669. Die Gestalt — 674. Grundzüge der Morphologie des Räumlichen. Die Dimensionen des Raumes. Die geometrische und organische Raumbegrenzung. Gliederung und Richtung des organischen Körpers. Der Geschlechtsgegensatz. Der Einklang — 686. Der Zusammenklang — 687. Die mathematische und die ästhetische Harmonik. Der Rhythmus — 693. Das Metrum — 695. Poetische und rhetorische Kunstformen — 695. Der Vortrag — 697.. Der sprachliche Ausdruck — 698. Formen des Ausdruckes — 698. Die Wortformen — 699. Das Schmuckwort — 700. Die Metapher — 701. Genialität der Erfindung und Arten der Metapher. Die Sinnfälligkeit, lebendige Wirksamkeit und Beseelung. Die Gedankenbildung — 705. Enthymeme, Sinnsprüche, Beispiele und Fabeln. Formen des Ausdruckes — 707. Antithese, Gleichlaut und Gleichklang. Die Wortbedeutung — 708. Das Bild und die Formen des Geistreich-Witzigen. Die Individualisierung.

III. Die Technik . 712

Der Begriff des Bildens — 712. Die Kunsttheorien — 713. Die Nachahmung — 716. Das Nachahmen und das Nachgeahmte. Die Dichtkunst — 718. Die Einheit. Die Phantasie. Der Mythus. Das tragische Fehlen. Die Bildnerei — 725. Die Malerei — 727. Die Musik — 730. Der Zweck der Kunst. Die Baukunst — 731. Die Kunst der Rede — 732. Dialektik, Rhetorik, Poetik und Grammatik.

Seite

Plotin. Die Theorie des Schönen 736

I. **Der Naturbegriff** . 739
Die Schau

II. **Der Tugendbegriff** 741
Die zweifache Ähnlichkeit.

III. **Die ästhetische Urteilskraft** 746
Das Erfahrungsmäfsige, das Sekundäre und die Allgemeingültigkeit des Urteils.

IV. **Das Gute** . 750
Durchführung der platonischen Scheidung des Guten und Schönen. Das natürliche Interesse am Guten. Die Uninteressiertheit des Verhältnisses zum Schönen und seine praktische Scheinhaftigkeit. Das Gute als Weltursache, das Schöne als Geist und Weltentfaltung.

V. **Das Schöne** . 752

1. Der Allgemeinbegriff des Schönen. 753
Das Einfache und Zusammengesetzte, das Sinnfällige und Geistige — 753.

2. Die Körperschönheit 754
Das Fehlen der Idee der Schönheit und ihrer Ausnahmestellung. Der Geist als Quelle der Schönheit. Formalismus und Realismus. Rangordnung des Schönen und Mangel einer Gliederung.

3. Die Gröfse . 767
Die Kritik des Gröfsenwertes. Die Gröfse der Ausdehnung und die Gröfse der Kraft und des Geistes.

4. Die geistige Schönheit. 770
Das Schöne und das Wahre.

VI. **Das Kunstschöne** 775
Nachahmung und Idealisierung, Kunst und Ausführung.

VII. **Das Naturschöne** 780
Die Theodicee.

Kritik und Technik 787
Die Ästhetik als Teil der Logik. Die ästhetische Erkenntnis in den einzelnen Gebieten der Technik und die Förderung einzelner Probleme.

I. **Die subjektive Seite der Kunst** 790
Aristoxenos — 790. Die Sinnfälligkeit des Musikalischen und das Erfahrungsmäfsige des Urteils. Philostratos und Cicero — 791. Die unbegrenzte Freiheit des Idealisierens.

II. **Das Schöne und der Zweckbegriff**. 794
Cicero — 794. Der Parallelismus des Zweckmäfsigen und des Schönen in Natur und Kunst. Vitruv

Seite

— 796. Durchführung dieser Scheidung in der Theorie der Baukunst.

III. **Die Gliederung des Schönen** 804

Überschreiten der Grenzen der philosophischen Schönheitslehre durch die Reflexionen der konkreten Kunstkritik und Erweiterung der ästhetischen Kategorien unter dem Namen des Charakters zu dem Umfange der ästhetischen Urteilsformen der griechischen Dichtung. Cicero — 804. Die Umbildung der platonischen Zweiteilung des Schönen in den Gegensatz von Anmut und Würde oder weiblicher und männlicher Schönheit, und ihre Vermittlung durch eine neutrale Zwischenform. Vitruv — 805. Anwendung dieser Gliederung des Schönen auf die Stilarten der griechischen Tempel. Demetrios — 809. Einordnung der poetischen und rhetorischen Begriffe in die Dreiteilung des Schönen. Dionysios von Halikarnafs — 813. Weitere Differenzierung der Kategorien und ihre Anwendung auf Sprachlaut und Metrum. Quintilian — 815. Übertragung der griechischen Terminologie in das Lateinische und ihre Ausdehnung zu Orientierung und Kritik über die ganze Litteratur des Altertums. Die Kritik der bildenden Kunst — 819. Sie kann jene Gliederung des Schönen zwar nicht als Einteilungsprincip verwenden; auch sie ergänzt jedoch in der Charakteristik der Statuen durch Christodorus und Kallistratos — 819 und in der Schilderung der Gemälde durch Philostratos — 823 die ästhetischen Kategorien in Richtung dieser besonderen Kunstgebiete. Der Versuch des Aristides Quintilianus — 829 die Gliederung des Schönen durch Analogien zu einem universellen Princip der ästhetischen Natur- und Kunstbeurteilung zu erheben, scheitert an der Auflösung alles strengeren philosophischen Denkens.

IV. **Longin. Die Theorie des Erhabenen** 836

Vertiefung der rhetorischen Interessen zu begrifflich-ästhetischen Reflexionen. Entwicklung des Begriffes des Erhabenen in bewufster Unterscheidung vom Schönen und Eröffnung eines erweiterten Gebietes der Ästhetik.

Verzeichnis der Belegstellen 851

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

DAS ÄSTHETISCHE URTEIL IN DER GRIECHISCHEN DICHTUNG.

Dem Sprachgebrauche, wie ihn die griechische Dichtung entwickelt hatte, entnahmen die Philosophen die Wertvorstellungen des Guten und Schönen, denen sich ihr Nachdenken zuwandte. Gern knüpfen auch später noch ihre moralischen Erwägungen an einzelne Aussprüche des Hesiod, Homer, Simonides, Pindar und der Tragiker an, um die Richtung des Gedankens, den sie verfolgen, zu veranschaulichen. Nicht sowohl durch die Zeit bestimmt, der diese Dichter angehören, sondern je nachdem sie ihren Gegenstand episch, dramatisch oder lyrisch gestalten, gelangt auch diese oder jene Seite des sittlichen Bewufstseins bei ihnen in besonderer Klarheit zum Ausdruck; denn was sich der nachdenkenden Erkenntnis erst in der Form einer zusammenhängenden Abfolge von Begriffen erschliefst, hat das dichterische Verständnis des Lebens in breiterem Nebeneinander sich ergänzender Vorstellungen niedergelegt und immer ist hier in gewissem Sinne zu finden, was dort erst gesucht wird. Dieses Pietätsverhältnis zur Dichtung hat die griechische Sittenlehre nie aus dem Auge verloren, und selbst Platon gelten thatsächlich doch die grofsen volkstümlichen Dichter als die Väter und Führer der Weisheit[1]).

Auch den ästhetischen Vorstellungskreis zeigt der dichterische Sprachgebrauch in einer weit reicheren Gliederung und mannigfaltigeren Anwendung, als sie das erst beginnende Nachdenken zu verwerten vermochte. Zugleich sind diese Vorstellungen schon hier in vielfache Verbindungen und Gegensätze ge-

bracht, die mehr oder weniger gefestigt auch auf die Erkenntnis einwirken mufsten.

Der gröfsere Reichtum und die feinere Abwandlung des Sprachgebrauches finden zu einem Teile wenigstens später noch in die Theorie Aufnahme; aber die Bedeutung und Begründung dieser Unterscheidungen wird aus dem lückenhaft überlieferten Gedankengange nicht immer genügend ersichtlich.

Nicht geringer sind die Schwierigkeiten, die sich gleich in den Anfängen der philosophischen Erkenntnis, bei der Aufnahme und Ausscheidung der ästhetischen Fragen, dem Verständnis in den Weg stellen; denn hier wirkt der überkommene Sprachgebrauch unmittelbar fördernd oder hemmend auf den Gedankengang ein, und man wird um so mehr auf ihn hingewiesen, je länger die Untersuchung in ihren Anfängen beharrt, indem sie eine mehr gelegentliche als sachlich zusammenhängende Erörterung findet. Letzteres gilt mehr als von irgend einem anderen Gegenstande von den ästhetischen Erwägungen der Griechen; denn selbst eines zusammenfassenden Namens entbehrend, werden sie bald unter ethischen oder politischen, bald unter technischen und metaphysischen Gesichtspunkten angestellt, und finden schon dort ihren Abschlufs, wo allererst rein ästhetisch gefafste Grund begriffe zu selbständigen Untersuchungen führen.

Bei diesem Sachverhalte ist ein öfteres Zurückgreifen auf den ästhetischen Sprachgebrauch unvermeidlich, und es empfiehlt sich daher für die Darstellung der philosophischen Theorien, jenem Bedürfnisse durch eine zusammenhängende einleitende Betrachtung entgegenzukommen. Auf dem Gebiete der Ethik ist eine umfassende und sehr dankenswerte Arbeit in dieser Richtung von Leopold Schmidt (Die Ethik der alten Griechen. Berlin 1882) durchgeführt worden. Nur soweit es der vorliegende Zweck an die Hand giebt, und ohne Anspruch auf Vollständigkeit wird hier auf ästhetischem Gebiete ein ähnlicher Gedanke verfolgt.

Bei der Auswahl der Vorstellungen, die als Träger des ästhetischen Bewufstseins gelten dürfen, scheint zwar, selbst wenn sie sich auf die wesentlichsten Grundformen einschränkt, eine gewisse Willkür nicht vermeidbar zu sein. Denn jede

sinnfällige oder sonstwie hervorstechende Eigenschaft der Dinge kann neben ihrer blofs historischen Bedeutung eine weitere, übertragene gewinnen, in welcher ihr der Wert einer ästhetischen Kategorie nicht wohl abgesprochen werden kann. Nicht immer sind diese Übergänge so leicht zu verfolgen, wie etwa vom Schwarzen der Farbe zum Dunkeln, Finstern und Düstern auch rein geistiger Zustände hin, und nicht überall ist der übertragene Sinn selbst so zweifellos, wie etwa beim „Süfsen“ im Sprachgebrauch der Lyrik. Nichtsdestoweniger aber bedingt die Natur des Gegenstandes auch hier einen ziemlich geschlossenen Kreis von Urteilsformen, der durch das Übergehen einzelner Zwischenglieder keinerlei Störung erleidet, vielmehr auf eine Gesetzmäfsigkeit hinweist, die aufser solchen Ergänzungen keine irgend wesentliche zeitliche Wandlung erwarten läfst.

Für die Methode der Auswahl kann freilich nur leitend sein, dafs die Wissenschaft selbst später auf diese oder jene Bestimmung Gewicht legt, oder dafs ein gleichartiger Gebrauch sie als zugehörige Ergänzung solcher von der Wissenschaft aufgenommener Vorstellungen erkennen läfst. Den Ausgangspunkt kann hiernach nur derjenige Begriff gewähren, den die ästhetischen Untersuchungen der Griechen selbst hervorheben, indem sie sich mit ihm am eingehendsten und beharrlichsten, ja oft mit bedauerlicher Ausschliefslichkeit beschäftigen.

I. Das Schöne und das Gute.

Wie der deutsche Sprachgebrauch unter einer wohlaussehenden Person oder einem wohlgestalteten Gegenstande, einem wohlgebildeten Körper, die Schönheit desselben zu verstehen gestattet, so gebraucht auch der Grieche sein „wohl“ (εὖ) schon um der leichten Zusammensetzung willen, die es gestattet, gern in Stellvertretung von „schön“. Hingegen tritt in Verbindungen wie Wohlhabenheit, Wohlergehen, wohlüberlegt, jene ästhetische Bedeutung schon fühlbar zurück und das Wort zeigt sich überhaupt in den praktischen und technischen Beziehungen so viel gebräuchlicher und heimischer,

dafs es sehr bestimmter Verbindungen und einer gewissen Gewähltheit der Sprache bedarf, um es in das ästhetische Gebiet zu erheben. Nur dafs diese Verbindungen weit geläufiger und zahlreicher sind, unterscheidet den Gebrauch des griechischen Wortes; im übrigen haftet auch ihm jener Zug zum Profanen an, den die Leichtigkeit der Zugesellung verstärkt. Das „wohl" ist nur eine Aushülfe, nicht der sprachliche Repräsentant der ästhetischen Vorstellung, dieses ist zunächst ausschliefslich das Wort „schön", an welches daher auch die ästhetischen Untersuchungen der Griechen allein anknüpfen.

Wie aber das eine Wort gleichsam in das Bereich des anderen erhoben werden kann, so bedingt der gleiche Gebrauch, den sie hier finden, auch wiederum ein Herabsteigen des anderen in jene minder gewählte Umgebung; und auch hier lassen dann sprachliche Vorteile, die es gewährt, das Wort sich in Verbindungen einbürgern, die an seine begriffliche Bedeutung nur noch insofern erinnern, als es überhaupt ein Wert ist, den es bezeichnet.

Die Gebiete aber, deren Grenzen hierdurch zu sprachlich flüssigen werden, sind die des Schönen und Guten, der ästhetischen und praktischen Werte. Hier gerade tritt aber auch der Erkenntnis die erste Schwierigkeit entgegen, denn erst eine gewisse Entwicklung des Denkens selbst kann die tiefere Frage herauffühen: nach dem Unterschiede des Schönen und Wahren.

1. Hesiod.

Lange bevor der philosophierende Pädagoge Xenophon die sokratische Forderung einer gewissen Einhelligkeit des Schönen und Guten in der Kalokagathie zu einem festen Terminus von merklich schulmäfsigem Beigeschmack ausprägte, hatte ein naiveres Bewufstsein sich mit dem Widerspruche beschäftigt, in welchem die häufige Erfahrung des Lebens jene Vorstellungen betreffen liefs.

Das Schöne.

Als ein schönes Übel (καλὸν κακόν) führt ein Oxymoron des Hesiod [1]) das Weib dem Lebenskreise der Sterblichen zu

und von heldenhaften Mühen und Kämpfen weifs das Epos zu berichten, die das Verhängnis an die Schönheit des Weibes knüpfte.

Als ein Äufseres tritt die Schönheit zunächst dem nach aufsen erschlossenen Sinn, dem Auge, entgegen und auch hier ist sie zunächst noch auf einen engen Kreis beschränkt, wenn sie vorzüglich als Zierde des Weibes einleuchtet.

Nur das Äufsere des Weibes, die Schönheit der Form und Färbung, an Körper und Kleidung, Schmuck und Zierrat, hat Hesiod im Auge, darüber läfst die umständliche Schilderung im Mythus keinen Zweifel.

Auch das Unheil, das die Schönheit in ihrem Gefolge hat, ist hier noch äufserlich gedacht; denn wenn auch etwas Moralisches mitklingt, so erscheint doch vorzüglich das wirtschaftliche und häusliche Leben durch dasselbe bedroht. Auch Helena, die Schöne des Epos, ist ein Unheil in ähnlichem Sinne, nur für weitere Kreise und heroische Sinnesart und Lebensformen gedacht.

Aber auch schon der Widerspruch dieser blofs äufseren Schönheit mit anderen Werten des Lebens wird als ein solcher empfunden. Die Forderung einer Einstimmigkeit derselben liegt stillschweigend in dem Auffallenden der Erfahrung des Gegenteiles enthalten, und nur sie ermöglichte dem Dichter die oxymorische Fassung desselben. Daher bedarf es denn auch umständlicher mythologischer Vorkehrungen, der verhängnisvollen List des Prometheus, der verderblichen Beratschlagungen des Zeus, des Zusammenwirkens kunst- und putzverständiger Götter und Göttinnen, um das Bewufstsein mit diesem Thatbestande abzufinden.

Nur die Welt des Thatsächlichen, die Natur und die unmittelbare Lebenserfahrung, die gegenständliche Welt ist es, in welcher sich die Dichtungen Hesiods bewegen, so reichlich sie auch mythologische Vorstellungen zu deren Ergänzung herbeiziehen mögen. Dementsprechend ist auch das Bereich des Guten und Schönen in der Denkweise Hesiods noch streng geschieden. Auf die Aufsenwelt beschränkt, in völliger Reinheit des ästhetischen Sinnes und in sparsam weisem Gebrauche des Wortes spricht Hesiod vom Schönen.

Von schöner Mutter geboren ist Aphrodite, die schöne Göttin schlechthin. Den unsterblichen Göttinnen ähnlich schuf die Kunst des Hephästos das schöngestaltete Weib Pandora. Das Geleite der Aphrodite, Eros und Himeros, sind mit von ihrem Zauber befafst; Eros ist schön vor allen unsterblichen Göttern [1]).

In dem Elemente, dem die Göttin entstieg, scheint die Schönheit recht eigentlich heimisch zu sein. An strömenden Flüssen und Quellen wird sie gepriesen; Schönfliefs heifst eine der Okeaniden; unter den Nereiden tritt die schöne Gestalt der Galatea hervor und zahlreich entstammen den Göttern des Meeres schönfüfsige Töchter. Das bewegliche Element, wie es zunächst den Fufs des Schreitenden umspült, benetzt Schönheit spendend die Füfse der Göttinnen, und die silberfüfsige Thetis bleibt für alle Zeiten das Vorbild, nach welchem die dichterische Phantasie der Griechen diesen Körperteil ihrer Gebilde zeichnet [2]).

An anderen Göttinnen, Frauen und Mädchen, werden nur einzelne, auch wohl mehr zufällige Züge gerühmt. Schönlockig erscheinen die Horen, Mnemosyne, die Harpyen, ferner Rheia, Helena und die Okeanide Doris; schönumkränzt ist Demeter, die Nereide Halimede; schönwangig Aphrodites Enkelin Agaue, die Okeanide Idyia, ferner des Pontos Tochter Keto und seine Enkelinnen, die Gräen, auch der Kalliroe Tochter Echidna, und von Okeanos stammend die Chariten, schön beschatteten Auges [3]).

Keinem Manne oder mannhaft gedachten Gotte legt Hesiod Schönheit bei; auch bezeichnet sie hier noch keinerlei inneren Wert. Sie erscheint ganz vorwiegend an die äufsere Gestalt des Weibes, an Aphrodite und die okeanischen Lebensformen gebunden.

Auch wo die Schönheit vereinzelt diesen Kreis überschreitet, bleibt sie doch an sinnfälligen Vorstellungen haften: Aus der Gemeinschaft der Menschen flüchtend, verhüllen Scham und heilige Scheu ihren schönen Leib in weifse Gewänder, zu schönen und lieblichen Reigen sind die helikonischen Frauen vereint, schöne Häuser bewohnen sie auf dem Olymp, und preisen in wunderschönen Gesängen unter

Kalliopes Vortritt Zeus und Here. Ihnen verdankt auch der Dichter sein schönes Lied [1]).

Noch wird schönmähniger Rosse gedacht, auch sie bleiben ja dem Meere nicht fremd, und schöner goldener Äpfel, welche jenseits des Okeanos die Hesperiden bewachen. Werden endlich in dem schon mehr technisch-praktisch gehaltenen Schildgedicht noch schöne, goldene Rüstung und Waffen gerühmt, so tritt doch schon bei der wohlgegründeten Stadt, dem wohlgeflochtenen und wohlberäderten Wagen der andere Ausdruck ein, dessen ästhetische Deutung beanstandet werden könnte.

Der Sprachgebrauch Hesiods ist scharf und bestimmt, es kann an keiner Stelle zweifelhaft sein, dafs es sich um die Schönheit sinnfälliger Formen handelt. Dafs es der anschauliche Eindruck ist, worin Hesiod die Schönheit des Weibes sieht, und nicht etwa Gedanken an den Genufs, den es gewährt, oder organische und ökonomische Zweckmäfsigkeiten bestimmend sind, spricht sich auf das deutlichste aus [2]).

Aus dem Meere, dessen anschauliche Gröfse und Herrlichkeit den Insel-Griechen als die bei weitem vertrauteste Naturform umgab und sich ihm in der ganzen Tiefe eines innigen Verständnisses erschlofs, sah er die Göttin der Schönheit auftauchen. Nicht erst ein anthropologischer Mythus durfte ihm die Schönheit des Meeres vermitteln, sondern ein natürliches Band schliefst hier beide Vorstellungen zusammen. Mit Recht wirft ein späterer Dichter die Frage auf: Hat das Wasser Kytheren geboren, oder hat sie badend erst das Wasser zum Wasser gemacht? [3]) und in zahlreichen Variationen wird dieses Thema von der epigrammatischen Muse beleuchtet. So ruhte auch auf der menschlichen Gestalt dasselbe Auge, welches wenige Jahrhunderte später die plastische Kunst erschuf, und fand genug des Wunderbaren auch schon am blofsen Körper zu sehen.

So nahe es namentlich den Lebensregeln Hesiods gelegen hätte, giebt es doch auch hier keine Stelle, an welcher der Ausdruck „schön“ eine Beziehung zu praktischen oder sittlichen Vorstellungen gewinnt.

Der einzige Anknüpfungspunkt, der sich dafür bietet, den Begriff der Schönheit von der äufseren Anschauung auf

das innere und geistige Gebiet zu erweitern, könnte darin gefunden werden, daſs der Dichter seinen Gesang selbst, freilich auch nur die Theogonie, als eine Gabe der Muse, schön nennt[1]). Erst unter anderen Bedingungen aber, als sie bei Hesiod vorliegen, konnte diese Wendung Bedeutung gewinnen.

Das Gute.

Diesem durchaus eindeutigen Schönen tritt das Gute schon bei Hesiod in dreifachem Sinne bestimmt gegenüber.

Am wenigsten zu einer Vermischung mit dem Schönen geeignet ist die Bedeutung des Guten, welche in den bürgerlichen Lebensregeln Hesiods ganz in den Vordergrund tritt, das Zweckmäſsige oder Nützliche.

Sind in einfachen Verhältnissen die Werte des Lebens in Sitte und Gewohnheit gefestigt, so liegt Tugend und Tüchtigkeit in der Umsicht, welche die rechten Mittel und Wege auswählt und handhabt. Das Gute ist daher auch bei Hesiod vorwiegend gleichbedeutend mit dem Nützlichen. Einen ganzen Kalender von Tagen entwirft er, die gut oder schlecht zum Pflanzen und Säen, zum Zeugen von Knaben, zum Anbrechen des Fasses und für andere häusliche Geschäfte sind. Daſs für das Gedeihen des Menschen der Wetteifer gut, Hoffen aber und Schamhaftigkeit nicht gut für den Dürftigen, daſs ein vierzigjähriger Knecht besser als ein jüngerer ist, das sind Regeln, die nirgends über den Gesichtskreis des Nutzens hinaus führen und auch so kurz und sachlich gefaſst werden, daſs nicht wohl noch ein anderer Gedanke neben dem praktischen hervortreten kann[2]).

Schon die Beziehung aber auf einen von dem Mittel unterschiedenen Zweck trennt das Gute in dieser Fassung durchgreifend vom Schönen, welches geschlossen in die Anschauung tritt.

Diese Scheidung jedoch von Mittel und Zweck braucht auch beim Nützlichen nicht immer das Hervorstechende zu sein. Durch die Beschaffenheit der Vorstellungen selbst, durch Sitte und gewöhnende Übung des Lebens, durch Scharfblick und kluge Überlegenheit in der Wahl gewinnt auch dieses

Verhältnis eine gewisse Anschaulichkeit des harmonischen Zusammengehörens, eines überraschend glücklichen Zutreffens, oder der Wert des Zweckes geht auf das Mittel selbst über und zieht es in die gleiche Betrachtungsweise hinein. Nach beiden Seiten hin können dann auch die Grenzen leichter verwischt werden, die das Gute als Nützliches bei Hesiod noch streng vom Schönen scheiden.

Die zweite Bedeutung des Guten ist schon dadurch dem Schönen näher gerückt, daſs sie Ziele und Zwecke bezeichnet, in denen eine über sie hinausgehende Beziehung in Wegfall kommt. Denn hier ist es entweder der Genuſs, welchen die Dinge gewähren, der die Frage nach einer weiteren Begründung ihres Wertes abschneidet; oder die Sitte und herrschende Lebensauffassung läſst den Zweck als etwas so Selbstverständliches erscheinen, daſs für seine Rechtfertigung keinerlei Bedürfnis vorliegt; oder endlich, die Begründung liegt bewuſstermaſsen in einer Vergleichung der Dinge unter dem Gesichtspunkte der Vollkommenheit.

Das Gute als Zweck ist die weiteste Bedeutung, welche der Begriff zu gewinnen vermag. Auch das Schöne wird zum Guten; es ist ein Gut nach dem man strebt, weil sein Anblick erfreut. In diesem Sinne sprach das Oxymoron vom schönen Übel. So sagt denn auch Hesiod: Die Moiren verteilen den Menschen Gutes und Schlechtes, an Stelle des Guten gab Zeus ihnen das Schlechte; nichts Besseres giebt es als ein gutes Weib, kein gröſseres Übel als ein schlechtes, der von Zeus gegebene Besitz ist der beste [1]). Auch für diese Bedeutung hat Hesiod nur das Wort „gut", nie „schön"; aber freilich tritt bei ihm der Gesichtspunkt einer vergleichsweisen Vollkommenheit noch zurück, oder doch nur in so praktische Beziehungen ein wie: daſs die neunjährigen Stiere die besten Pflüger sind.

So lange der Zweck auf den Willen bezogen gedacht wird, der ihn verfolgt, so lange er als ein den Aufbau des praktischen Lebens regelnder Wert in das Bewuſstsein tritt, bleibt auch für ihn die Bezeichnung als ein Gut die herrschende. Jedoch die Vorzüge, welche jedem Dinge seine Stelle in der Ordnung der Zwecke anweisen, sind zugleich

nach Eigenschaften, welche ihm anhaften, und als solche in die Anschauung fallen. An die Stelle der Werte erwägenden Schätzung tritt dann die wertfindende Beurteilung, und stellt neben das gewollte Gute das Erreichte oder Erreichbare als ein Schönes. Je mehr bestimmte Zwecke für das Bewufstsein unzweifelhafte Geltung besitzen, je mehr andererseits die Entfaltung von Lebensbeziehungen den Wert der Person in die Scheidemünze der Handlungen umsetzt, um so näher tritt auch in diesem Gebiete der Wechsel des Ausdruckes, von dem Hesiod sich noch frei hält.

Die dritte Bedeutung des Guten ist die moralische. Das Gute zu thun und das Schlechte zu unterlassen, wird ohne jede Begründung gefordert. Es handelt sich hier um die höchsten Normen der menschlichen Lebensordnung, um die ursprüngliche, heilige Satzung der Götter. Die Frage nach einer Rechtfertigung des Wertes liegt hier nicht nur fern, sondern wäre vermessen. Das Gute in dieser Beziehung ist nahezu gleichwertig mit dem Gerechten, und oft wird namentlich in positiver Wendung dieser Ausdruck bevorzugt. Die Worte gut und schlecht werden hier nicht in ihren Steigerungsformen, sondern meist schlechthin als absoluter Wert gehandhabt. Hier bleibt der ursprüngliche Sinn des Wortes in Geltung, den man auch sprachlich in sinnreicher Weise darin ausgedrückt gefunden hat, dafs das Wort gut (*ἀγαθός*) keine eigenen Steigerungsformen besitzt, sondern sie wie in „besser“ anderen Wortstämmen entlehnt. So sagt Hesiod: das Schicksal der Guten und Bösen liegt in der Hand des Zeus; den Eid hält der Gute heilig; geben ist gut, rauben ist schlecht; die schlechte That straft Zeus; ein schlechter Gewinn ist gleich dem Verlust; die ganze Stadt büfst die Schuld des schlechten Bürgers[1]).

Hier ist es die Innerlichkeit der Gesinnung, an welcher die Billigung haftet und dem Guten in dieser Bedeutung, in gewissen Grenzen wenigstens, seinen Eigenwert unverrückbar für alle Zeiten bewahrt. Einen guten Menschen bezeichnet die Sprache nie als einen schönen, denn nur das Gute, nicht das Schöne begründet die Persönlichkeit. Auch für diese dritte Bedeutung hat Hesiod nur den Ausdruck gut.

Jedoch nicht nur die Person selbst, sondern auch ihre Handlungen sind moralisch gut und unterliegen der gleichen Wertschätzung. Je schärfer in dem sittlichen Bewufstsein jene Verschiedenheit der Bedeutung des Guten, namentlich der Gegensatz des relativ Guten oder Nützlichen und des absolut Guten oder Moralischen sich geltend macht, um so mehr hat auch die Sprache ein Bedürfnis nach einem Ausdruck dafür.

Mit dem moralisch Guten teilt das Schöne die Absolutheit seines Wertes, und unter den Zwecken des Lebens sind es wiederum die moralischen Handlungen und Tugenden, die als die unzweifelhaftesten gelten. So begegnen sich hier beide Gesichtspunkte, der moralische und der teleologische, in dem Bedürfnisse der Auszeichnung eines Kreises von Werten innerhalb des weiten Gebietes der Güter, und die Sprache leiht dazu willig das Schöne her; die moralischen Handlungen treten als das Schöne dem Nützlichen oder blofs Guten gegenüber.

So wird gerade das moralische Gebiet der Schauplatz, auf welchem sich die Begriffe des Schönen und Guten am engsten berühren, und doch wiederum auch am schärfsten entzweien.

Der griechische Sprachgebrauch ist hierin im wesentlichen kein anderer als der deutsche, sondern nur infolge besonderer Lebensformen dieses Volkes, oder oft auch nur sprachlicher Zufälligkeiten, in dieser Richtung mehr entwickelt. Es war dort gerade so unmöglich, von einem schönen Menschen in der Bedeutung eines guten zu reden, als es uns Sprache und Begriff verbietet; es findet bei uns ebensowenig Anstand, schöne Handlungen, Tugenden und Sitten zu preisen wie dort, nur dafs dieses aus mannigfaltigen Gründen dort üblicher wurde, ohne dafs dadurch das Bewufstsein aus seiner Beschlossenheit im Sprachgebrauche heraustrat.

Dafs nun hierdurch, gerade für den Beginn der bewufsten Überlegungen über das Schöne, den Griechen aufserordentliche Schwierigkeiten erwuchsen, ist nicht zu verkennen; aber diese sind auch für uns begrifflich noch im geringsten nicht

überwunden, sondern nur durch die Unzulänglichkeit zahlreicher Theorien mehr in das Bewufstsein getreten.

Diese moralische Schätzung jedoch, welche den Lebensregeln Hesiods noch naheliegen mochte, tritt in der Theogonie schon völlig aus dem Gesichtskreise hinaus, und auch im homerischen Epos soweit zurück, dafs erst die Lyrik die philosophischen Erwägungen durch ihren Sprachgebrauch und Ideenkreis in dieser Richtung vorbereitet. Nichtsdestoweniger bietet aber schon der mannigfaltigere Vorstellungskreis der homerischen Gedichte eine beachtungswerte Übergangsform des Bewufstseins.

2. Homer.

Das Schöne.

Schon der Kreis derjenigen Vorstellungen, welche in Wortverbindungen wie: schönströmend, schöngelockt und ähnlichen, eine auch sprachlich befestigte Beziehung zum Schönen eingehen, zeigt, dafs für Homer wie für Hesiod die äufsere Anschauung für den Begriff des Schönen das Bestimmende ist. Hier wie dort betreffen jene stehenden Verbindungen vorzüglich die Erscheinungsformen der Natur, namentlich des Wassers in Quellen und Strömen, die schmückende Mähne des Pferdes, das Fliefs der Schafe oder Teile des menschlichen Körpers und der Bekleidung des Weibes. Auch die Auswahl der menschlichen Körperteile geschieht nur nach ihrem kosmetischen Werte; es sind die Wangen, das Haar, der Bart und die Knöchel des Fufses. Das Gewand verhüllte die letzteren nicht, und ihre Bedeutung für die Plastik des weiblichen Körpers, für Haltung und Gang fiel in das Auge: mit dicken Knöcheln ein abscheuliches Weib, ein Mietsklepper, sagt Archilochos, und umgekehrt erschliefsen die schönen Knöchel und Füfse der Göttinnen des Meeres die Schönheit ihrer Gestalten. Auf das natürlichste reihen sich dann Schmuck und Bekleidung in Kranz und Schleier, Gürtung des Gewandes und zierliche Sohlen an [1]).

Auch das Weib selbst wird durch den Ausdruck „frauenschön“ sprachlich mit der Schönheit verbunden, und so in

feste Beziehung zu Städten und Ländern gebracht. Vorzüglich als Ruhm von Hellas und Sparta gilt es, die Heimat schöner Frauen zu sein[1]).

Die Schönheit tritt gleichsam aus dem theogonisch-mythologischen Gesichtskreise des Hesiod in den geographisch-historischen hinaus, und von demselben Mittelpunkte aus verbreitet sie sich hier allseitiger über bestimmtere Erscheinungen der Natur und des Lebens.

Neben die Schönheit des Weibes tritt daher bei Homer zunächst schon die Schönheit des Mannes, ohne freilich den Vorrang jener schon streitig zu machen. Sie wird noch spärlich verteilt und ist oft vielleicht mehr der Abglanz der Waffen. Mit Aphrodite wiederum auf das engste verbunden ist Helena das schöne Weib des Epos; nach ihr wird die Schönheit anderer Frauen bemessen. Helena entspricht unter den Helden Achill, und neben ihm werden als die schönsten Männer genannt: Nireus, Ganymed, Eurypylos, Memnon, Orion, Otos und Ephialtes, zum Teil Namen, welche wieder in das mythologische Dunkel verklingen, oder doch nicht in dem Vordergrunde des Epos stehen[2]). Auch hier zeigt der Zusammenhang und die Auswahl, daſs es sich um die Schönheit des Körpers handelt, und nur die pädagogische Prüderie Xenophons mochte mutmaſsen, Zeus habe den Ganymed der Seelen-Schöne wegen geliebt. Auch bedarf es wohl keiner Erklärung dafür, daſs das homerische Gedicht die Schönheit der Helden preist. Es ist der offene Sinn einer naiven Dichtung, dem jeder natürliche Wert unbefangen einleuchtet, die Schönheit des Leibes so gut wie Gröſse und Stärke.

Die Harmonie des Schönen und Guten im natürlichen Sinne der Worte ist im Achill, dem Sohne der Thetis, veranschaulicht; Achill heiſst der Schönste und auch der Beste. Die Begriffe sind geschieden, aber vereint. Dieses kombinierte Ideal der Griechen ist nur im Manne, und nur auf dem Boden des Epos in der Gestalt des Achill erreicht.

Bei den übrigen hervorragenden Helden und bei den Göttern hingegen tritt zu der Schönheit meist eine zweite, mehr heroische Eigenschaft, der Kraft oder Gröſse hinzu und in gleicher Weise wird auch bei den erhabeneren weib-

lichen Gestalten des Epos, für welche die Schönheit nicht in erster Linie bezeichnend ist, dieselbe mehr vorausgesetzt und nur bei besonderer Gelegenheit erwähnt, während das Beiwort „die Schöne“ schlechthin neben Aphrodite die Chariten, Nymphen und sterbliche Frauen schmückt [1]). Am Körper sind es wiederum Wuchs und Gestalt, Haupt und Antlitz, Wangen, Augen, Haar, Färbung und Zartheit des Leibes, auf denen die Schönheit ruht. Es sind die grofsen anschaulichen Züge, auf die sich die Zeichnung des Dichters beschränkt. Schon für den Mund tritt das Lächeln oder in Rede und Gesang die Stimme ein, und im übrigen ist es dann die Kunst, welche in Kleidung und Gewändern und allen Arten des Schmuckes und der Waffen auch den Körper verschönt. Hier wie an anderen Werken der Kunst und der Musen: an Gesang, Reigen und klingendem Spiel, an Tempeln, Altären, Städten, Häusern, Hallen, Thoren und Thüren, an mancherlei Hausrat, an Wagen und Geschirr und ziervollem Geräte, wird die Schönheit in Form, Färbung und Stoffen gerühmt. Dazu tritt dann die Natur mit schönen Bergen und Schluchten, Hainen und Fluren, Bäumen, vorzüglich mit Gewässern, Strömen und Quellen, und der Himmel mit Sternen, Morgenröte und Mond. Unter den Tieren werden schöne Rosse, Rinder und Schafe erwähnt, und am Hunde des Odysseus wird ausdrücklich die augenfällige Schönheit des Baues, um deren willen der Reiche wohl den Hund auch nur als Schaustück hält, von den verborgenen Vorzügen der Kraft und Schnelligkeit unterschieden [2]).

Das Gute.

Das Epos läfst das Gute sowohl in der Bedeutung des Nützlichen wie als moralischer Wert zurücktreten. Das Nützliche wird noch am deutlichsten in Sentenzen betont, welche, wie bei Hesiod, die Schamhaftigkeit der Armen, den Zuspruch der Freunde, die Verderblichkeit der Vielherrschaft betreffen, oder wenn der Dichter die klugen Ratschläge des Odysseus rühmt. Wenn hingegen auch ausdrücklich auf die guten Folgen hinweisend gesagt wird: wie gut ist es doch, der Gaben an die Götter nicht zu vergessen! oder: auch der

Nacht zu gehorchen ist gut; so geht schon hier der Begriff nicht in die bloſse Zuträglichkeit auf, sondern giebt der frommen Scheu vor den Göttern und ihren Ordnungen Ausdruck[1]). Ebensowenig liegt in der Bezeichnung einer Flur als gut eine bewuſste Reflexion auf ihren Ertrag enthalten; denn es sind sinnfällige Eigenschaften, welche ein gutes Land vom schlechten unterscheiden, der Zweck und das Mittel flieſsen zusammen, diese Erde selbst ist für den Landmann die gute.

Wie die heroische Denkart des Epos das überlegende Abwägen zweckdienlicher Mittel zurückdrängt, oder auch einzelne typische Gestalten, wie Odysseus, zusammenzieht, so hat es auch für das innere Geschehen vorsätzlicher Entschlüsse aus moralischer Erwägung und Gesinnung wenig Raum. Nur in seltenen Fällen, in denen das Verhalten ausdrücklich auf die Denkart oder Wohlgesinntheit zurückgeführt wird, meist ist es die Gattentreue, um die es sich handelt, tritt dieser moralische Gesichtspunkt hervor. So preist Agamemnon den Odysseus glücklich, daſs er ein Weib von groſser Tugend und guter Gesinnung besitze, welche stets des Jugendgemahls eingedenk blieb. Auch von Klytämnestra heiſst es, sie habe anfangs, solange sie noch guter Gesinnung war, den Frevel des Verführers verabscheut; das Verhängnis selbst habe sie ihres Beraters beraubt und dem Verderben geweiht. Die Wohlgesinntheit des Bellerophontes widersteht dem treulosen Ansinnen der Anteia und Achill eifert: die Gattenliebe sei kein Vorrecht der Atriden, ein jeder brave und verständige Mann liebe das eigene Weib und sorge darum; auch er habe die Briseis, obwohl Erwerb seiner Waffen, von ganzem Herzen geliebt. Aber auch an Amphinomos wird die Wohlgesinntheit gerühmt, die aus Scheu, den Mord in das Herrscherhaus zu tragen, dem Plane der übrigen Freier widerstrebt und Eumäus ist ein Mann von guter Gesinnung, der es bei allem Ungemach nicht unterläſst, in frommen Opfern der Götter zu gedenken[2]).

Schon diese vereinzelten Züge gehören mehr der Odyssee an, denn die eigentliche heroische Tugend erwächst nicht derart aus der Gesinnung, sondern hat ihre Wurzeln in der Natur selbst; schon die Geburt bestimmt die Tugend des Helden.

Die Bedeutung des Guten, welche das Epos beherrscht, ist die der Vollkommenheit. Ein jedes Ding ist durch seine Eigenschaften im Vergleiche mit anderen gut, besser oder das beste. Diese vergleichende Betrachtung und Wertschätzung ist das eigentliche Thema des heroischen Epos. Es ist die Aristokratie der natürlichen Denkweise, welche hier ihren klassischen Ausdruck findet, und die Frische und den Reichtum ihrer Anschauungen, die geistige Gymnastik unermüdlicher, vergleichender Abwägungen über den ganzen Weltinhalt verbreitet. Der teleologische Universalismus eines Aristoteles und Leibniz wird von der poetischen Denkweise des heroischen Epos anticipiert; auch hier giebt es nicht zwei gleichwertige Dinge auf der Welt, um Vorzug und Überordnung wetteifert alles und jedes, Bogen und Schilde, Rosse und Wagen, Helden und Götter. Es ist völlig sachgemäfs, dafs neben den besten der Helden auch die besten der Rosse Verzeichnung finden, denn jede Gattung hat hier ihre Aristokraten; wir hören von den glücklichen Besitzern der besten der Rinder so gut wie der besten der Schafe und Schweine. Nicht auf der Gattung, auf dem Vergleich ruht das Interesse, und jedes Heerlager, jede Völkerschaft, jeder Beruf, jede Weise des Kampfes, der Tugend und Auszeichnung stellt ihren Mann in die Reihe der Besten. Zwischen diesen allein besteht ein gewisses Gleichgewicht, aber ein künstliches, mühsam zu wahrendes, das der verlockende Preis gleich wieder in Wettkampf aufhebt, und noch in der Unterwelt lastet auf Ajas Groll und Gram um die ihm gebührenden Waffen. So wird das Gute zur beherrschenden Kategorie des Epos. Die Helden und ihre Thaten sind hier noch völlig eines; wir sehen diese geschehen, indem wir jene in die Schlacht begleiten; sie selbst, nicht ihre Erfolge, werden gepriesen. Es liegt Homer noch fern, von schönen Thaten seiner Helden zu reden; auch in dieser Bedeutung ist das Gute vom Schönen geschieden, und der einzige Gesichtspunkt, welcher schon hier beide Begriffe in Beziehung setzt, dient nur dazu, den Unterschied derselben noch schärfer zu beleuchten.

Wie ihre Handlungen und Tugenden, können auch Vor-

züge der äufseren Erscheinung zu Vergleich und Rangordnung der Helden dienen. Diese können der unmittelbare Ausdruck der heroischen Tugenden sein, wenn sie etwa in hohem Wuchs, Breite der Schultern, Kraft und Stärke der Glieder bestehen. Schon die äufsere Gestalt zeigt hier den Helden; wie in seinen Thaten, so ist er auch der Gestalt, dem Ansehen nach der Beste. In diesem Sinne wird wohl Ajas, der sonst schechthin der Grofse heifst, dem Ansehen und der Gestalt nach der Beste nach Achilles genannt, und ähnlich bezeichnet es die Würde des Greises, wenn Priamus gut von Ansehen genannt wird [1]). Die Vorzüge der äufseren Erscheinung können aber auch in der Schönheit bestehen, und diese ist dann das Beste des Ansehens. So heifst es sehr oft von Frauen: sie seien nach Ansehen die Besten oder die Schönsten. Entspricht nun einem solchen Ansehen nicht die übrige, die innere Beschaffenheit der Person, wie bei Paris, so heifst es tadelnd: nur dem Ansehen nach bist du der Beste; du bist zwar schön, aber nicht tapfer [2]). So tritt die Schönheit unter den allgemeineren Gesichtspunkt des Vorzuges oder des Guten, und bezeichnet dann beim Manne wenigstens einen untergeordneten Wert. Es ist derselbe Gegensatz, wie ihn Hesiod am Weibe aufwies, nur hier als Anomalie und in den Begriff eines äufseren und inneren Guten gefafst. Die Schönheit ist die Güte des Aussehens.

Das Schöne als innerer Wert.

Trotz dieser vorwaltenden Anschaulichkeit und bei aller Unterscheidung vom Guten, überschreitet das Schöne doch auch schon bei Homer das Gebiet der äufseren Erscheinung. Zwar braucht man nicht, wenn ein Hafen schön genannt wird, oder der gleichmäfsig wehende Nordwind, der das Schiff wie auf einem Strome dahinführt, schon an das Nützliche zu denken, und damit an eine Vermischung des Guten und Schönen. Auch die Opfer, die man den Göttern darbrachte, galten wohl in demselben Sinne anschaulich schön, wie sonst Gast- und Ehrengeschenke [3]). Selbst wenn es schon innere Beziehungen sind, welche der Ausdruck mit befafst, setzt die

Kunst des Dichters den Gegenstand doch dem Urteil des Auges aus und wahrt die herrschende Bedeutung des Wortes. So wenn es vom Jünglinge heifst: für ihn schicke sich alles, selbst im Tode noch sei an ihm alles schön, wenn er im Kampfe, gefällt von der Schärfe des Schwertes, zerrissen daliegt. Der Dichter fügt das Gegenbild hinzu, den Greis mit ergrautem Haupthaar und Bart, den jammervollen Anblick des wehrlos entweihten Leibes, und das Gräfsliche wie das Schöne wird sichtbar[1]).

Der Kreis des inneren Lebens, für welchen Homer das Wort schön gebraucht, ist noch eng begrenzt. In sehr vereinzelten Fällen mag sich wohl auch schon der spätere laxe Sprachgebrauch anbahnen, wenngleich auch hier noch eine Beziehung zur Anschaulichkeit gewahrt bleibt. So wird nicht nur das Lied des Sängers schön genannt, sondern auch gesagt, es sei schön oder erfreulich, demselben zu lauschen, und damit das Wort auf einen subjektiven Zustand bezogen. Oder es heifst im Hymnus von dem Gotte: er wisse schön und ziemlich zu reden. Der Übergang von der anschaulichen Schönheit in Lied und Rede auf den Inhalt derselben ist damit nahe gelegt. Die Göttin im Hymnus rühmt sich, die Neugeborenen liebreich und schön zu pflegen, und Penelope klagt: die Götter selbst hätten ihre Vorzüge, Ansehen und Gestalt, durch die Abwesenheit des Mannes vernichtet, nur seine Wiederkehr vermöge ihren Ruhm wieder zu wahren und zu verschönen[2]). Dem Inhalte des Begriffes bleibt noch die äufsere Anschauung gewahrt, nur die Wortverbindung geht schon über dieselbe hinaus, wenn von schönem Thun und schönem Ruhm die Rede ist. Ganz anders gestaltet sich die Sachlage, wenn Homer von einem inneren oder geistigen Schönen spricht. Er kennt zwar noch keine schönen Seelen, auch von schönen Handlungen und Thaten ist in der Ilias nirgends, in der Odyssee nur einmal die Rede; nur schöne Werke der Kunst werden gelegentlich, obwohl auch selten erwähnt[3]). Mit keiner Bedeutung des Guten, weder mit dem Nützlichen, noch mit dem Vollkommenen oder dem Moralischen, deckt sich der Gebrauch des Wortes „schön“ in seiner Beziehung auf innere Werte. Am wenigsten kann hier das

Schöne als eine Vollendung oder höhere Stufe des Guten erscheinen, denn über das Beste, wie es in der Tapferkeit der Helden in dem Kampfe für das Vaterland hervortritt, führt nichts weiter hinaus.

Das Schöne findet seine Stelle hier meist in kurzen Lebensregeln oder Reflexionen und Urteilen, welche an einzelne Handlungen anknüpfen und überwiegend der Odyssee angehören. Die Wendung ist, wenn auch nicht ausschliefslich, so doch vorwaltend verneinend oder vergleichend durch den Komparativ ausgedrückt: es ist nicht schön oder es ist, es wäre schöner.

Der hierin direkt ausgesprochene oder doch mitgedachte Tadel richtet sich nicht sowohl gegen die Person, als gegen den vorliegenden Fall. Es wird daher wohl auch ausdrücklich einschränkend hinzugefügt: so trefflich der Mann auch ist; oder gleichsam entschuldigt: nicht alle Gaben der Anmut freilich hätten die Götter allen verliehen[1]). Das Urteil betrifft das objektive Verhältnis der Handlung zu aufser ihr liegenden, feststehenden Faktoren, sei es zum Charakter der handelnden Person selbst, zu Zeit und Ort, zu begleitenden Thatsachen, Verhältnissen der Umgebung, zu herrschendem Gebrauch, Sitte und Rechtsbewufstsein des Menschen. Diese Beziehung spricht sich gern in der Wendung aus: es ist für mich, für dich, unter diesen Voraussetzungen, jetzt oder dort schöner[2]).

Es sind Forderungen vorausgesetzt, deren Erfüllung als das blofs Natürliche oder Übliche meist keinen Anspruch auf eine besondere Auszeichnung in den feststehenden Bedeutungen des Guten haben; deren Unterlassen jedoch, je nach dem Verhältnis welches die Störung erfährt, vom blofsen Ungeschick, zur Unziemlichkeit, zur Verletzung ehrwürdiger Sitte und heiliger Scheu sich zu steigern vermag. Die Form des Tadels: es ist nicht schön, bleibt sich gleich, mag der Verstofs geringfügig oder verhängnisvoll sein, nur wird er in diesem Falle durch weitere Zusätze, wie: auch nicht gerecht, schicklich, heilsam, ergänzt.

Zunächst sind es Regeln des äufseren Anstandes und der Schicklichkeit, um die es sich handelt. Schön ist es, dem Redenden zuzuhören und nicht ziemt es sich, ihm in das Wort

zu fallen, so gut es auch sei, was man meint sagen zu können; schöner ist es, frei zu reden, als sich in Geheimnis zu hüllen; schöner steht es der Königstochter Nausikaa an, zu Wagen als zu Fuſs zum fernen Waschplatz hinauszuziehen, und für Penelope selbst ist es schöner den Fremdling allein, als in Anwesenheit der Freier zu empfangen [1]).

Dann schlieſst sich die feste Sitte des häuslichen Verkehres, vorzüglich der Gastlichkeit an: Nicht schön ist es, das übliche Geschenk zu weigern; nicht schön, ja auch nicht gerecht wäre es, beim Mahle den Gast zu übergehen; für Alkinoos ist es nicht schön, noch auch ziemlich, daſs ein Fremdling in seinem Hause auf der Erde in Asche sitze; jetzt nach dem Mahl ist es schöner als vorher, nach der Herkunft des Gastes zu fragen; einzuhalten befiehlt Alkinoos dem Sänger, der in dem Gaste den Kummer wachrief, denn viel schöner ist es, wenn beide, Gast und Wirt, fröhlich sind, und Telemach tadelt sarkastisch den Antinoos: schön wie ein Vater fürwahr warst du um mich besorgt, indem du den Fremdling verjagtest [2]). Dann richtet sich der Tadel gegen Handlungen, welche dem Charakter der handelnden Personen oder ihrem Verhältnis zu anderen zuwiderlaufen: Nicht schön habe Euryalos gesprochen, die gröbliche Rede widerspreche der göttlichen Bildung seiner Gestalt; nicht schön stehe bei seinem edlen Geschlechte dem Antinoos ein so thörichter Vorwurf an: Eumäos hätte einen Bettler in das Haus geladen; schöner wäre es für Hektor, Achill zu besiegen, oder auch selbst zu fallen, als sich hinter den Mauern der Stadt zu bergen; viel schöner ist es, daſs Telemachos im Hause Nestors, des väterlichen Freundes, als in seinem Schiffe die Nacht verbringt; nicht länger ist es schön für ihn, fern vom Hause zu weilen, derweil die Freier dort Gewaltthaten üben; nicht schön sei es, daſs gerade sie, die tapfersten der Danaer, nun lässig in der Abwehr seien, gegen Feige und Schwache würde sich der Tadel nicht richten; nicht schön stehe es Paris an, mit den Troern zu grollen, ihm, dem sie alles Unglück verdankten; nicht zieme es, bei seiner Stellung zu Achill, dem Vater Phönix, den Atriden zu begünstigen, schön wäre nur, wenn er gemeinsam mit Achill die Kränkung,

die dieser erfahren, vergelten würde. Nicht schön würde das Treffen sein, wenn Zeus seiner Tochter Athene feindlich in der Schlacht begegnete; nicht zieme es, grollt Poseidon, daſs Zeus ihm, dem an Würde Gleichen, drohend begegne, nur seinen Töchtern und Söhnen gegenüber, die ihm zum Gehorsam verpflichtet sind, wäre solches allenfalls schön, und wiederum sei es für Poseidon, als den älteren, nicht schön den Kampf zu beginnen, das möge Phöbos, der jüngere, thun [1]).

Endlich trifft der Tadel die Vermessenheit, die die Schranken heiliger Scheu verletzt: Wahrlich, nicht schön war dein Wurf Antinoos, gegen den Armen, den Fremdling, wohl selbst einer der himmlischen Götter könnte in dieser Gestalt sich bergen; nicht schön ist es, so übermütige Worte zu sprechen, wie sie Panthoos' Sohn gegen Menelaos richtet; schön hast du von dem Tode des Sohnes geredet, rühmt Priamos den Achill; aber nicht hat Achill das Schönere oder das Bessere erkoren, als er im Wahne den toten Staub miſshandelt, daſs nur nicht, wie trefflich er auch ist, sich gegen ihn der Eifer der Götter richte! [2]) Hier in der höchsten Steigerung, welche der Tadel gewinnt, berührt der Sprachgebrauch die Tragik des Epos. Nicht schlecht ist die Handlung des Helden, welche dem Schicksal die Handhabe bietet, sondern nicht schön und nicht heilbringend. Nicht mit dem Heldencharakter, dessen Folge sie vielmehr ist, tritt sie in Widerspruch, sondern anderweitige Mächte, heilige Maſse und Schranken des Menschlichen werden verletzt.

Es scheint hiernach auch der Gebrauch des Wortes schön in Beziehung auf innere Werte bei Homer eigentlich noch keine Vermischung der Begriffe schön und gut zu bezeichnen, obwohl die Erweiterung in der Richtung stattfindet, in der diese späterhin eintritt. Ein Kreis von sittlichen Lebensbeziehungen, welche in den bestimmteren Bedeutungen des Guten nicht recht zur Geltung kommen, ja einer Charakteristik durch diesen Begriff zum Teil direkt widerstreben ist unter der Bezeichnung „schön“ befaſst, welche sonst bei weitem vorherrschend auch bei Homer, nur äuſserlich anschaulichen Erscheinungen gilt. Daſs irgend eine

Analogie hierbei bestimmend wurde, ist wohl anzunehmen, und es scheint sich eine solche in dem Begriffe des Einstimmigen, Angemessenen, Harmonischen darzubieten, der in verschiedenem Grade von Deutlichkeit sich in den angeführten Stellen geltend macht, oder auch direkt ausgesprochen wird, wenn es heifst, dafs für den Jüngling alles, selbst der Schlachtentod sich schicke, oder ihm schön anstehe (ἐπέοικεν = καλόν) [1]. Man darf wohl annehmen, dafs derartige ästhetische Elemente für die Ausdehnung des Sprachgebrauches auf das geistige Gebiet mitgewirkt haben. Worin diese Elemente bestehen, wird sich freilich aus dem Sprachgebrauche des genaueren nicht entnehmen lassen, und auch durch die ästhetische Theorie der Griechen nur ungenügenden Aufschlufs erhalten.

Mag nun aber auch in dem Harmonischen oder ähnlichen Bestimmungen ein Element liegen, welches das geistig Schöne mit dem äufserlich Anschaulichen verknüpft, so geht doch in diesem Elemente die Bedeutung des Wortes im homerischen Sprachgebrauche keineswegs auf, sondern es ist zweifellos auch ein specifisch sittlicher Wert, den es hervorhebt. Es ist die Sitte, das substantiell Sittliche, wie es Hegel nannte, welches hier an die Stelle des Moralischen tritt, und daher diesem ferner und der Anschauung näher rückt. Damit aber führt schon der Sprachgebrauch auf die schwierige Frage nach der Berechtigung einer solchen geistigen Schönheit. Beruht dieser Begriff nur auf einer zwar durch einzelne abstrakte Beziehungen nahegelegten, an sich aber doch unberechtigten, weil in das Moralische übergreifenden Freiheit des Sprachgebrauches, oder giebt es eine geistige Schönheit in rein ästhetischem Sinne, welche neben den Elementen, die sie mit der äufserlich anschaulichen Schönheit verknüpfen, auch noch weitere, ihr eigene ästhetische Werte haben müfste, welche doch wohl allein ihre unbestrittene Überordnung über die erstere erklären könnten? Die eine Annahme erweist sich sowohl sprachlich als sachlich undurchführbar; denn nicht nur drängt die Entwicklung des Sprachgebrauches mit immer zunehmender Klarheit auf den Begriff einer geistigen Schönheit hin, sondern es hiefse auch die

Bedeutung des Ästhetischen so gut wie aufheben, wollte man, während kein Element der Welt sich dem Gesichtspunkt des Guten und Wahren zu entziehen vermag, die Schönheit auf einen so untergeordneten Daseinskreis beschränken. Es ist daher trotz aller Zunahme der Schwierigkeiten, die sich der Erkenntnis dadurch in den Weg stellen, als ein Fortschritt zu begrüfsen, dafs der Strom der Schönheit sprachlich immer mehr anschwillt, um schliefslich in jenes weite Meer des Schönen auszulaufen, in welchem nur noch die Theorie zu orientieren vermag. Dieser Fortschritt schliefst freilich, da die Sprache nie rein logisch verfährt, mancherlei Übergriffe und Freiheiten ein, welche eine Kritik der Sprache durch die Theorie ebenso erforderlich machen, wie jene Fülle der Erscheinungen des Schönen eine begriffliche Orientierung.

3. Die Lyrik.

Die Seelenschönheit.

Anakreon, heifst es, habe in einem Gedicht an die Geliebte gesagt: schön sei so viel wie geliebt, und wiederum habe er, der doch alles Schöne lobte und liebte, gemeint: schön sei für den Liebenden das Gerechte. Sappho sucht den Widerspruch dahin zu lösen: wer nur schön ist, ist es blofs für das Auge; aber wer gut ist, wird alsfort auch schön[1]). Damit ist die Forderung einer Seelenschönheit erhoben, welche sich dem Bewufstsein der Lyrik nicht nur durch die Freiheit der Reflexion, die sie darbietet, sondern auch durch den ästhetischen Charakter dieser Dichtungsart selbst mit Notwendigkeit aufdrängt. Die reflektierende, epigrammatische Lyrik hat später freilich diese Frage der Seelenschönheit mit besonderer Vorliebe behandelt. Das Bewufstsein, dafs Schönheit eigentlich einen körperlichen Vorzug bezeichne, wird zwar auch hier noch gewahrt. Neben der Schönheit, heifst es, sei das Gesittete zu beachten, und durch Schönheit und durch Weisheit rage man hervor. Das hindert jedoch nicht, auch wiederum die letztere als Seelenschönheit der Körperschönheit an die Seite zu stellen und dem Werte nach überzuordnen. Die

Schönheit des Geistes sei höher als die des Gesichtes zu preisen; die Seelenschönheit erkennt man aus den Tugenden, nicht durch den Anblick und über alles siegt die Schönheit der Seele; schön an Weisheit wird der Kaiser genannt und die magere Diokleia, die fleischlose Aphrodite, fesselt dennoch den Liebhaber, weil sie schön von Sitten ist, denn an magerer Brust liege man der Seele am nächsten[1]). Ist nun auch für diese Aussprüche poesieloser Betrachtung eine spätere Reflexion bestimmend, so führt doch auch die Blütezeit der Lyrik einer solchen Auffassungsweise schon näher.

Im Epos war die körperliche Schönheit der Götter und Menschen ein Gegenstand der öffentlichen und volkstümlichen Teilnahme, der bedeutsame Ausdruck umfassender, weitreichender Vorstellungskreise; sie hatte eine theologische und damit auch kosmologische Bedeutung. Auch in die Lyrik klingen zwar diese Vorstellungen noch vielfach hinein, aber sie stehen nicht mehr im Mittelpunkte der Sache, sondern haben mehr arabeske Bedeutung. Der Dichter der erotischen Lyrik ist zur Schönheit in ein viel intimeres, individuelles, vorwaltend privates Verhältnis getreten. Nicht mehr Aphrodite, Pandora, Helena, sondern Atthis, Gyrinno, Mnasidika stellen sie ihm vors Auge. Diese Isolierung, Annäherung und erotische Detailierung aber benimmt der Körperschönheit ihren heroischen Nimbus, den Charakter der Historie, die Würde des Selbstgenügens, welche sie in den grofsen und naturwüchsig keuschen Zügen der epischen Fernmalerei sich bewahrte. Erst die plastische Kunst, erst Erz und Marmor lassen wieder den schönen Leib der homerischen Götter und Helden erstehen.

Schon das Epos hatte zur Bezeichnung mehr mädchenhafter Gestalten, der Nereiden und Nymphen, die Begriffe des Anmutigen und Lieblichen, denen eine Beziehung auf die Bewegung und innere Erregung verknüpft ist, bevorzugt. Weit mehr drängt sich eine solche Verinnerlichung der ästhetischen Werte dem lyrischen Dichter auf, und sie begnügt sich hier nicht mehr mit einer blofsen Ergänzung der Schönheit durch andere, doch immer auch noch die Körperlichkeit befassende Kategorien, sondern führt zu einer Übertragung des

Schönen selbst auf das innere und geistig-sittliche Leben. So beredt und innig der lyrische Dichter die körperlichen Vorzüge seiner Schönen preisen mag, so gern er zu ihrer Verherrlichung Eros und Aphrodite, die Chariten und Musen herbeizieht; er fordert doch ein Mehreres, oder auch wiederum weniger von seinen Mädchen, als jene Götter im Epos ihren Lieblingen verliehen. Gar winzig erschienst du mir, und anmutslos, beichtet Sappho der Geliebten, und Anakreon fordert, dafs sich die Liebe auf innere Vorzüge der Geliebten gründe. Anmut der Sinnesart soll sie haben, und allerlei schöne Dinge soll sie wissen und können. Nicht etwa wie Penelope geschickt in künstlicher Arbeit soll sie sein, sondern über kluge Gedanken verfügen, und über Anmut in Gesang und Unterredung; an Weisheit, rühmt Sappho, übertreffe keine die Geliebte[1]).

So tritt an die Stelle des Weibes, der körperhaften Schönheit des Epos, das schöne Kind, das schöne und liebliche Mädchen, die Jungfrau, das Bräutchen, die launig-unterhaltsame Freundin der Lyrik. Hier sind äufsere und innere, körperliche und seelische Vorzüge, durch Gesang und Spiel ohnehin schon sinnfällig vermittelt, unlösbar miteinander verknüpft, und auch die Sprache hält sie nicht mehr streng auseinander. Die geistige Schönheit tritt als bewufste Anforderung neben die Schönheit des Körpers, an Wert und Würde schon weit über dieselbe hinaus. Diese Auffassung wird durch die moralischen Erwägungen der elegischen Lyrik, namentlich durch Simonides und Theognis, die das Vergängliche aller äufseren Güter auf den Lobpreis der Tugend führt, vertieft und verstärkt.

In ähnlicher Weise, wie in der erotischen Lyrik das Schöne sich zum Guten hin verinnerlicht, nähert sich bei Pindar wiederum das Gute dem Schönen an, um noch inniger und folgenschwerer mit ihm zu verschmelzen.

An Stelle der tapferen Thaten der Schlacht, nach denen sich die Tüchtigkeit oder Güte homerischer Helden bemafs, sind bei Pindar die nationalen Festspiele mit ihren Wettkämpfen und Schaustellungen getreten. Der praktische Ernst, der dort zwischen Handlungsweise und äufsere Erscheinung

einen Unterschied setzte, die Tüchtigkeit des Helden zur bloſsen Schönheit in Gegensatz stellte, tritt hier zurück. Die Guten, heiſst es, kehren das Schöne nach auſsen, und umgekehrt erscheint es natürlich, daſs der körperlich Schöne auch rühmliche Thaten, der Schöne Schönes vollbringe und die Siege nennt Pindar einfach das Schöne. An die schönen Thaten knüpft sich dann die Schönheit des Ruhmes, des preisenden Liedes der Weisheit, der Tugend, des Reichtumes und des Lebensglückes an[1]).

Das Schöne gewinnt damit bei Pindar eine entsprechende beherrschende Stellung, wie sie das Gute im Epos besaſs. Während Homer die körperliche Schönheit durch Einschränkung des Guten, als das dem Ansehen nach Gute bestimmte, liegt es Pindar näher, den gleichen Zusatz zum Schönen zu machen, eine geistige und körperliche Schönheit scheidend[2]).

Die sinnfällige Schönheit.

Auch in der Lyrik bleibt jedoch das Bewuſstsein zweifellos gewahrt, daſs das Schöne in erster Linie ein sinnfällig Anschauliches sei. Die Körperschönheit des Menschen, die Schönheit von Gesang und musischem Spiel, die Schönheit der Natur, bieten auch der Lyrik einen reichen und mannigfaltigen Stoff und sowohl der Sprachgebrauch, wie die Art und Weise selbst, in der nicht ohne Anflug von Paradoxie die Forderung der geistigen Schönheit erhoben wird, weist darauf hin, daſs es selbstverständlich ist, daſs bei der Schönheit zunächst an die körperliche gedacht wird.

Nicht die schöne Weisheit, sondern die Schönheit der Gestalt steht nach Simonides an zweiter Stelle, gleich nach dem Besten der Gesundheit, und der Einwurf: der Reichtum müsse vor die Schönheit gesetzt werden, da ein hungriges schönes Tier häſslich sei, läſst über den Sinn keinen Zweifel. Theognis klagt: nur wenig Sterbliche schmücke zugleich Schönheit und Tugend, aber selig sei, wem beide verliehen sind, Jugend und Alter gleicherweise werden ihn preisen und auch Pindar nennt unter den Gaben der Chariten neben der Weisheit die Schönheit und

den Ruhm. So ist denn auch durchaus selbstverständlich was unter den Schönen zu verstehen ist, denen Sappho unwandelbare Treue gelobt, und unter dem Schönen, das sie, so lange als die Sonne ihr leuchten werde, zu genießen wünscht, oder unter dem: O Schöne! o Liebliche! derselben Dichterin. Die schönen Knaben und Mädchen sind in dem nämlichen Sinne schön, wie dieses die elfenbeinerne Laute und der große goldene Schmuck sind, an deren Stelle sich der Dichter in den Armen und an der Brust dieser Schönen wünscht, und das Standbild des Milon ist nach Simonides schön wie der, den es darstellt. Der goldenen Blume gleicht die Gestalt des schönen Mädchens, schön erblüht ist ihr Wuchs, und die Schönheit der Jugendblüte schmückt auch die Sieger bei Pindar[1]).

Die Schönheit wird von der Lyrik überhaupt in ein jüngeres Lebensalter gesetzt; der höchste Preis fällt der jungen Schönheit, der schönen Blüte der Jugend zu; die Jugendblüte ist das Schönste und Flüchtigste, sie ist eine Gabe der Frühlingshoren. Die schönste der Göttinnen nennt Pindar Hebe; die Schönheit der Liebesgötter schmückt das Mädchen; nach dem Knaben mit dem Mädchenblick verlangt Anakreon, und: der Kopf noch ein Kind, das übrige ein Bräutchen, sagte Praxilla. Anakreon hatte in gewissem Sinne recht, wenn er meinte, das Schöne der Lyrik sei das Geliebte[2]).

Die Jugend selbst ist hier der köstlichste Schönheitsschmuck: dem geschälten Ei vergleicht Sappho das Mädchen; das Bild reicht weit über die weiße Farbe hinaus. Daher treten auch die üblichen kosmetischen Elemente der Epik zurück. Die schönlockigen Musen, Chariten, Aphrodite, Helena sind mehr Reminiscenz und dienen bloß der Vergleichung; der reiche Apparat an schönen Gewändern, Schmuck, Geräten und Waffen fällt weg. An die Stelle tritt hier die Schönheit der musischen Kunst, das Spiel von Harfe, Leier und Flöten, Gesang und Tanz. Schönes Harfenspiel geht über Eisen und Stahl, singt Alkman, und Anakreon wünscht, beim vollen Becher nichts von Krieg und blutigen Kämpfen zu hören, sondern der Aphrodite und der Musen herrlicher Gaben sich heiteren Sinnes zu erfreuen[3]). So verschönt Tanz, Lied

und Spiel die Mädchen und Knaben wie des Dichters preisender Gesang die Thaten der Sieger. Auch die Schönheit der Natur tritt in der Lyrik nicht zurück, sondern gewinnt nur eine andere, mehr individualisierende Auffassung. Demokrit wird gepriesen, weil er der schönzeugenden Natur Gesetze erforschte. Auch hier wird zwar der Schönheit des Wassers, schön strömender Flüsse, strahlender Bergeshöhen, schöner Gestirne, Fluren, Städte, Haine und Bäume gedacht; aber die Anschauung ist eine andere, wenn Sappho den Abendstern als den weitaus schönsten preist, vor der silbernen, vollen Scheibe der schönen Silene die übrigen Sterne verlöschen sieht, und ihr die Klais nicht um das schöne Lydien und das liebliche Lesbos feil ist. Der Fichte des Waldes, der vom Sturme befallenen, gleicht das Herz, von Eros bedrängt; der Myrtenzweig und die schöne Blüte der Rose, die Archilochos dem Mädchen in die Hand giebt, der Apfel an der Spitze des Zweiges nicht vergessen, aber unerreicht von der Pflückenden, sind Naturschönheiten der Lyrik[1]).

Das Gute.

Auch der Ausspruch der Sappho: wer gut ist, sei alsfort auch schön, wird durch den Sprachgebrauch der Lyrik nicht in diesem Umfang bestätigt; er ist vielmehr eine jener beginnenden moralischen Reflexionen, welche, wie öfter bei Simonides, vorgreifend philosophische Fragen berühren. Die Erweiterung, welche der Begriff des Schönen in der Lyrik gewinnt, umfaſst keineswegs den ganzen Umfang des Guten.

Das Gute in der Bedeutung des Nützlichen tritt hier überhaupt völlig zurück. Nur sehr vereinzelt ist von praktischen und technischen Dingen die Rede, wie etwa, daſs im Sturme zwei Anker gut sind, zur Sicherung des Schiffes, und nur der Gesichtspunkt der Darstellung würde hier die Wahl des Wortes bestimmen. Verschmilzt das Mittel schon mehr mit dem Zweck, so gewinnt das Wort schön wohl den Vorzug. So erwärmt sich der Zecher den Magen schön mit Wein, oder in dem niedlichen Gedichte vom Thrakerfohlen droht Anakreon dem Mädchen: gar schön weiſs ich dir die Zügel anzulegen![2])

Das Gebiet, in dem sich in der Lyrik das Schöne mit dem Guten am engsten berührt, ist seine Bedeutung als Zweck oder als das Vollkommene, sofern sie in den Tugenden, Zuständen, Worten, Thaten und Zielen des Menschen zur Darstellung kommen. Schon Homer hatte häufig vom Gesange, ausnahmsweise von der Rede, die Bezeichnung „schön“ gebraucht, Pindar dehnt sie auf alle jene Gebiete aus, und erhebt sie zum technischen Ausdruck für das wichtigste derselben, für die Siege im Wettkampf. Eine Handlung, eine Rede, ein geistiger Vorgang oder Vorzug werden schön genannt, wenn sie für sich betrachtet werden, ohne daſs ihre Beziehung auf das Subjekt, welches sie verursachte, dabei ins Gewicht fällt. Es ist die Objektivität, die Abgeschlossenheit eines eigenen Daseins, das Herausgetretensein aus dem Subjekt, was erforderlich erscheint, um dem ästhetischen Urteil den Übergang aus der äuſseren Anschaulichkeit auf das geistige Gebiet zu vermitteln. Je mehr dieses geschieht, desto mehr nähert sich auch die Handlung den Werken der Kunst an und gestattet eine gleiche Betrachtung. Dieser Art aber sind die festlichen Siege, welche Pindar besingt, indem er die Handlung stets als ein abgeschlossenes Ereignis voraussetzt, und nun mit Urteilen und Reflexionen, mit genealogischen und mythologischen Erzählungen umkränzt. Es sind nicht mehr, wie bei Homer, die handelnden Personen, welche der Dichter uns in der Handlung selbst vorführt, nicht Pindar, sondern Homer und Sophokles verdanken wir die anschauliche Schilderung des Festspieles, sondern ihre Thaten, ihre Erfolge sind es, die er preist. Während daher auch noch in der erotischen Lyrik das geistig Schöne nur selten, und dann in der Bedeutung des Moralischen auftritt, bedingt es bei Pindar die Natur seines Vorwurfes, daſs es das Vorherrschende wird und nur in der Person des Handelnden seine Grenze findet. Denn diese, die Personen selbst, an welchen der Dichter diese Vorzüge rühmt, deren Siege er besingt, deren Tugenden er preist, nennt er ihrem inneren Wert nach nicht schön, sondern gut. Es sind die Guten oder die Besten, wie bei Homer, sei es daſs schon die Geburt oder die Fürsorge für den Staat, die ihnen oblag, oder sonst

ein persönliches Verdienst diese Aristokratie begründet. Wird eine Person schön genannt, so ist auch bei Pindar stets die körperliche Schönheit gemeint, die geistige haftet an Eigenschaften und Thaten, auf das Subjekt derselben findet sie keine Anwendung.

Der Begriff des Guten wäre jedoch zu eng gefaſst und auf das moralisch Gute eingeschränkt, wollte man es erst durch das Moment der Gesinnung vom Schönen scheiden; auch wäre dadurch für die Bestimmung des Schönen nur ein verneinendes Merkmal gewonnen. Das moralisch Gute, die Gesinnung, die einfache Redlichkeit und Rechtschaffenheit des Menschen ist vielmehr nur ein einzelner Fall, freilich ein ausgezeichneter, in dem Gebiete des Guten, welches sich der Bezeichnung schön entzieht. Der Mensch aber als Ursache der Handlung überhaupt, als Wille, bleibt ein schlechthin Innerliches, das keine Objektivierung zuläſst, und daher auch nicht schön genannt wird. Hierin hält auch Pindar den homerischen Sprachgebrauch fest, und nicht nur die Helden der Vorzeit, welche er erwähnt, wie Ajas und Achill, nennt er die Guten und Besten, sondern auch die gastfreien Männer, mit denen er selbst lebt und verkehrt und die seine Gesänge preisen. So läſst Pindar den Dichter zwar über den Sieg Schönes sagen, die Mitbürger aber den Sieger mit guten, redlichen Worten des Dankes ehren. Dort kommt es auf den Gegenstand an, welcher gepriesen wird, und auf die Art und Weise, wie dieses geschieht; hier aber gilt es, daſs seine Person bei seinen Mitbürgern Anerkennung finde. Bei Pindar läſst sich daher das Schöne nicht mehr wie bei Homer auf einen bestimmten Kreis sittlicher Beziehungen einschränken, sondern es kommt auf den Gesichtspunkt an, den man gerade zur Sache einnimmt. Dieselbe Handlung kann als Schönes gepriesen und als Gutes beurteilt werden; dort fällt auf ihre Beschaffenheit, hier auf die handelnde Person der Nachdruck. Die Analogie der körperlichen und geistigen Schönheit ist hier an Merkmalen ärmer, dem Umfang des Schönen entsprechend allgemeiner geworden.

Am festesten an der Subjektivität des Handelnden haftet freilich das moralisch Gute, welches in der reflektierenden

Lyrik reiner in das Bewufstsein tritt und schon oft in philosophischem Geiste erörtert wird.

Auch Pindar verknüpft, wie Homer, das moralisch Gute mit der bleibenden Denkart, der Gesinnung des Menschen. Zu dem Ruhme, den sich die Tugend des Mannes in den Wettspielen erwarb, wünscht der Dichter ihm die ehrende Achtung seiner Mitbürger. Diese erwirbt, wer von Überhebung frei den geraden Weg wandelt und trefflicher Väter Sinnesart sich im Geiste bewahrt. Gern preist der Gute den Tüchtigen, und nichts ist dem Guten teurer, als seine Erzeuger. Ähnlich heifst es in der Anthologie: stets seien in Athen die Guten verhafst gewesen; ewig aber bleibe das Gute gut, und wie in Erz gegraben stehe fest das Gedächtnis der Guten [1]).

Die elegische Lyrik unterscheidet dann mit der zunehmenden Reflexion bewufstermafsen auch die einzelnen Bedeutungen des Guten.

Zwar wird auch von Theognis die Schönheit noch vorwaltend auf das Äufsere und Sinnfällige bezogen, wenn er Apollon als schönsten der Unsterblichen, den Plutos als schönsten und lieblichsten der Götter preist, oder die schöne Blüte der Knaben und der Jugend dem unschönen Alter gegenüberstellt, sich selbst einem schönen Rosse vergleicht und den schönströmenden Eurotas, die schönen Lieder der Musen und Chariten, oder die schönen Gespräche beim Becher besingt. Jedoch die vorwaltend sittlich-praktische Richtung seiner Betrachtungen nötigt ihn, auch innerhalb des Guten Unterschiede zu machen, für welche er ebenfalls die Bezeichnung schön in Anspruch nimmt.

Im Mittelpunkte seiner aristokratisch-politischen Anschauung stehen überall die Guten, die edelgesinnten, braven Bürger, im Gegensatze zu den Schlechten, zum schuftigen Pöbel, gegen den er eifert. Das Politische fällt ihm mit dem Moralischen ganz zusammen, die Aristokraten sind in Wahrheit die Guten, und jeder wer gut ist, ist auch gerecht, denn in der Gerechtigkeit ist alle Tugend enthalten, und der Gerechte hat nichts Besseres, als das Wohlthun [2]). Je höher aber dieser Wert gedacht ist, um so seltener

ist er in der Wirklichkeit anzutreffen: auf keinen ganz guten oder maſsvollen Mann trifft unter den Jetztlebenden der Sonne Strahl, kein Sterblicher ist von sich aus gut oder böse, ohne Zuthun des waltenden Schicksals [1]).

Um so näher liegt es daher, solche Handlungen auch sprachlich vor anderen Bedeutungen des Guten auszuzeichnen. Das Subjekt der Handlung kann an dieser Auszeichnung nicht Anteil gewinnen; nur durch Vermittlung eines Bildes vermag der Dichter einmal einen guten Mann schön zu nennen: auf dem Probierstein gebracht oder an Blei gerieben wirst Du, als lauteres Gold erkannt, jedem als schön gelten! Die Handlungen und Ziele des Subjektes hingegen scheidet er ausdrücklich nach drei Kategorien: in das moralisch Gute oder Schöne, in das Nützliche oder Gute und das Erfreuliche oder Begehrte. Das Schönste ist die Gerechtigkeit, das Beste Gesundheit, das Erfreulichste das Erwünschte zu erreichen. Nur im Gebiete des Nützlichen jedoch kann diese Scheidung konsequent festgehalten werden: nichts Besseres giebt es für den Menschen, als Vater und Mutter zu haben, Gutes und Übles soll der Treugesinnte mit anderen teilen, Nichtgeborenwerden ist für den Menschen das Beste. Hingegen ist auf dem moralischen Gebiete die Herrschaft des Schönen schon dadurch von Hause aus durchbrochen, daſs für das Subjekt die Bezeichnung gut ausschlieſslich in Geltung bleibt. Zwar lernt der Mensch im Verkehr mit anderen Menschen das Schöne zu thun, und im Wahne, das Schöne zu thun, vollbringt er oft das ihm Verwehrte; aber im einzelnen Falle führt doch schon die geringste Änderung des Gesichtspunktes auch gleich zum Wechsel des Ausdruckes. So wird gesagt: die Tugend ist für den Menschen der beste Kampfpreis; aber sogleich wird hinzugefügt: und der schönste Besitz für den weisen Mann. Dort kommt mit dem Willen der Zweck in das Spiel, hier waltet die bloſse Wertschätzung von Eigenschaften [2]).

Ähnlich ist auch die Vorstellungsweise des Simonides. Er preist das homerische Wort von den wechselnden Blättern und Blüten der Bäume als das schönste von allen. Er mahnt, dasselbe sich zu Herzen zu nehmen, sich von allem Vergänglichen abzuwenden und die Seele mit dem Guten zu nähren.

Die Kraft des Menschen und sein Sorgen vermöge freilich nur wenig, denn über ihm hängt drohend der Tod, dem Gute und Schlechte verfallen. Die Tugend wohne, wie die Rede geht, auf schwer zugänglichem Felsen, einsam im einsamen Raume. Nicht von aller Sterblichen Auge wird sie erschaut; nur wer seelenzehrenden Schweifs in wagender That vergofs, den führt sein Mut zum Gipfel. Des Pittakos Wort: schwer ist es edel zu sein, halte das rechte Mafs der Wahrheit nicht ein; denn schon ein guter Mann zu werden, an Hand und Fufs und Sinn regelrecht, ist schwer. Der Besitz des Guten sei ein Vorzug der Götter; dem Menschen sei es nicht vergönnt, ohne Fehl zu sein, einen ganz Makellosen finde man nicht. Mit dem Verhängnis kämpfe selbst kein Gott, und wenn die Not des Lebens ihn hinnimmt, unterliegt der Mensch. Geht es ihm wohl, so sei jeder gern gut; aber er wird auch schlecht, wenn er sich übel befindet. Die sogenannten Besten sind gemeiniglich die, welche die Liebe der Götter schützte. Darum sei es billig, schon den zu loben und zu lieben, der nur nicht aus freiem Willen Schimpfliches thut und gesunden Sinnes seine Bürgerpflicht kennt. Alles möge uns daher als schön gelten, dem nur nichts Schimpfliches anhaftet, denn ohnehin ist ja ungemessen der Unwert der Welt[1]). Erst in dieser Einschränkung resignierter Lebensklugheit und den einzelnen Handlungen gegenüber kommt die Bezeichnung „schön" in Anwendung. Jene moralische Tetragonie, die den ganzen Charakter tragende Gesinnung wird gut, nicht schön genannt. Platon beleuchtet zwar diese Lebensweisheit und Milde als die Natur des schön und guten Mannes, in dessen Art es liege, Vaterland und Eltern selbst dann zu ehren und zu lieben, wenn sie ihm mifsfällig sind; in der weiteren Besprechung des Gedichtes aber ist auch bei Platon nur von gut und schlecht, nicht vom Schönen die Rede.

So verweist schon das sittliche Bewufstsein der Lyrik das Gute über die Welt der Erscheinung hinaus. Es giebt einen Wert, der höher und innerlicher ist, als dafs ihn die Handlungen der Menschen erreichen, der also auch dem Schönen verschlossen ist, welches die Lyrik an diesen pries. Hiermit

hat die dichterische Reflexion den Begriff des Guten an das philosophische Nachdenken verwiesen, und an den Ausspruch des Simonides knüpft daher Platon im Protagoras an.

4. Das Drama.

Weit freier als die Epik und Lyrik, welche schon durch ihre poetische Stimmung gebunden sind, hatte vermutlich das alltägliche Leben mit den Begriffen des Guten und Schönen geschaltet und ihre Grenzen vielfach verwischt. Hierauf weist ein äufserlicher Umstand hin, welcher schon im Drama durch die dialogische, sich mehr dem Leben anschliefsende Form desselben begünstigt hervortritt, und dann in der prosaischen Sprache der philosophischen Schriften ein fester Bestandteil des Ausdruckes wird.

Der adverbiale Gebrauch des Wortes „schön" in der Form *καλῶς* war der Epik noch so gut wie fremd[1]), und auch in der Lyrik noch ein ausnahmeweiser geblieben; schon bei Äschylos aber, weit mehr noch bei Sophokles, wird diese Form geläufig. Das weite Gebiet äufserst verschiedenartiger Gegenstände, welche die Bezeichnung „schön" zulassen, bedingt notwendig eine Unbestimmtheit der begrifflichen Merkmale, welche man mit dem Werke verbindet. Es konnte dem Bewufstsein nicht gegenwärtig sein, welches gemeinsame Element einem Gewande und dem Liede des Sängers, der Gestalt des Weibes und der Tugend der Weisheit, dem Schilde des Helden und Spiele der Leier ein gleichbedeutendes Werturteil zuführt. Eine gewisse Äufserlichkeit, welche dem Begriffe ohnehin eigen ist, befördert zudem seine Ablösung von bestimmten Vorstellungskreisen und eine Übertragung nach Mafsgabe von Analogien. Diese Unbestimmtheit der begrifflichen Merkmale giebt dem Worte den Vorzug der Neutralität im Vergleiche mit den festeren Bedeutungen des Guten, welche schon die praktische Wichtigkeit dieses Begriffes erfordert. Sprachliche Vorteile endlich, die bequemere Verwendung im Satzbau, empfehlen es in mancher Stellung, für welche sich das sonst übliche „wohl" nicht eignet.

Diese Verflüchtigung des objektiven Inhaltes des Wortes

bis zu der Vorstellung eines Wertes überhaupt, bis zu der Bedeutung einer bloſs subjektiven Zustimmung oder Bejahung hin, findet vornehmlich in dem adverbialen Gebrauch ihren Ausdruck. Auch im Deutschen beantwortet die gewöhnliche Rede oft einen ganzen Satz bloſs mit dem Worte „schön!“, wobei es nur durch den Zusammenhang oder den Tonfall des Sprechenden deutlich wird, welche Aufgabe demselben zufallen soll. Entsprechend kann auch das griechische Wort in dieser Form sehr Verschiedenes bedeuten; bald heiſst es so viel wie richtig und wahr, bald geschickt, nützlich, erfreulich und glücklich, je nach dem Inhalt der Rede.

Aber auch der ursprüngliche Sinn des Wortes erfährt in dieser Wendung eine Erweiterung, indem die adverbiale Form ihm eine engere Beziehung zu dem subjektiven Prozeſs der Handlung gestattet. Wenn Antigone der Gedanke: schön zu sterben, über alle Schrecknisse des angedrohten Todes erhebt, wenn Elektra in ihrer Verlassenheit nur noch: in schönem Sterben einen Trost sieht und: schön zu sterben als der Jugend höchstes Gut gilt, so hat hier das Wort in Beziehung zu der Innerlichkeit des Gemütes und zur Tiefe der Gesinnung einen völlig anderen Gehalt gewonnen, als wenn es bei Homer hieſs: auch im Tode noch sei alles am Jünglinge schön [1]). Dort bei Homer ist die Schönheit eine objektive, der Tod ein Vorwurf selbst für den bildenden Künstler. Hier ist der Tod objektiv das Furchtbare, von der Scene verbannt, schrecklicher, häſslicher noch als der leidende Greis bei Homer; schön aber ist die innere Handlung, die bethätigte Gesinnung, das Bewuſstsein, das Subjektive des Sterbens. Damit hat das Drama die Seelenschönheit in einer Tiefe erfaſst, die sie in dieser Richtung nicht mehr vom Guten scheidet; nur an die Handlung freilich ist sie auch hier noch gebunden.

Der Vertiefung des sittlichen Bewuſstseins bei Simonides stellt sich die ästhetische Auffassung des Sophokles zur Seite. Das Gute in seiner höchsten Lauterkeit wurde aus dem Bereiche der lyrischen Lebensbetrachtung zu den Göttern verwiesen. Die höchste Verklärung, welche die Schönheit in der Frauengestalt des Drama gewinnt, spielt um die Grenze

des Lebens und schliefst die Entwicklung ab, welche von der Pandora zu Achilleus und zur Antigone führt. Von einem breiten Vorstellungskreise getragen, tritt daher der Begriff des Schönen in das philosophische Nachdenken ein, und eine Fülle von Fragen drängt er dem ordnenden Geiste auf.

Als ästhetisches Prädikat wird im übrigen das Schöne, wie auch die verwandten Kategorien des Anmutigen und Lieblichen, im Drama seltener verwandt, nur Euripides ist darin freigebiger, aber er schaltet schon oft damit, wie mit einem seelenlosen Vorrat. Die Technik dieser Kunstart verbietet es, durch häufigen Gebrauch solcher Werturteile und schildernder Züge von der Handlung abzuziehen und der Entwicklung der Charaktere vorzugreifen; diese selbst aber liegen ohnehin mehr in der Richtung des Grofsen und des Erhabenen, als in der des Schönen. Die Schönheit als Substantiv bezeichnet auch hier nur das äufserlich Anschauliche an Gewändern, der Gestalt und Erscheinung des Weibes [1]). Ebenso kann das Schöne als Eigenschaft auf eine Person bezogen nur äufsere Vorzüge bedeuten [2]). Die geistige Schönheit ist auch im Drama auf Handlungen, Zustände, Aussprüche und allgemeine Lebensformen beschränkt. Sie berührt sich wie in der Lyrik bald mit dem Guten in der Bedeutung des Nützlichen oder der Zwecke und Tugend. Auch hier bleibt das moralisch Gute am reinsten von jeder Vermischung bewahrt. Es tritt oft als das Innere dem blofs Äufseren, etwa schönen Worten als die Gesinnung gegenüber. Kreon wird ironisch der Gute genannt, und Ajas als der in jeder Richtung vortreffliche Mann, über den hinaus es keinen besseren gebe, gepriesen. Auch wenn Philoktet sich nach dem alten, guten, lieben Nestor erkundigt, dessen weiser Rat so oft üble Arglist vereitelte, bezeichnet das Wort nicht wie gewöhnlich die Tapferkeit des Helden, sondern die biedere Gesinnung desselben, und so klagt auch Dejaneira über die Untreue und Hartherzigkeit des Herakles, den sie doch sonst nur den treuen und guten nannte [3]).

Eine direkte Beziehung endlich zu der philosophischen Erörterung dieser Begriffe tritt zuerst bei dem dritten grofsen

Dramatiker, bei Aristophanes auf. Die Stoffe seiner Komödien, namentlich die häufige satirische Behandlung der attischen Frauenwelt, bringt es mit sich, daſs er öfter die sinnfällige als die geistige Schönheit berührt[1]). Ebenso bedingen die inneren Schäden, welche er geiſselt, einen nachdrücklichen Gebrauch der moralischen Begriffe, so daſs sich hier die Gebiete des Schönen und Guten wieder schärfer zu begrenzen scheinen. Wendungen wie: das Schöne schön nachahmen, als Schöne schön handeln, oder gar als Schöner, schön gekleidet, schöne Dramen dichtend, weiſs die Ironie trefflich zu verwerten, und die erotischen Beziehungen, welche das Leben des gebildeten Atheners an die Schönheit knüpften, bieten dem Komiker reichen Stoff dar. Sentenzen wiederum wie: in der Schlechtigkeit weiche das Weib nur dem Weibe, haben eine ganz andere Tragweite, als das harmlose Oxymoron vom schönen Übel bei Hesiod.

Es fällt daher befremdend auf, wenn wir gerade bei Aristophanes einer Wortverbindung begegnen, welche den bisherigen Sprachgebrauch durchbricht, indem sie die Begriffe des Schönen und Guten zu dem Zwittergebilde der Kalokagathie, zu der Idee eines schön und guten Mannes zusammenschlieſst. Schönheit, als Prädikat einer Person, bezeichnete bisher stets die äuſsere Erscheinung derselben, die inneren Vorzüge fanden in dieser Verbindung nur im Guten ihren Ausdruck. Bei Aristophanes aber ist in jener Begriffsverschmelzung der Geist der Sprache nicht mehr gewahrt, und der auch lautlich ungefüge Ausdruck trägt das Gepräge abstrakter Tendenzen, die in einem anderen Boden als in dem frei schaffenden Geiste des Dichters wurzeln.

Der lebendige Sprachgebrauch der Dichtung zeigt den Begriff der Schönheit in drei Richtungen hin entwickelt. Sie erscheint als Schönheit des Leibes, vorzugsweise des Weibes, gleichgültig gegen den inneren Wert oder bewuſst demselben entgegengesetzt. Sie tritt in derselben Bedeutung als Schönheit des Mannes in Harmonie mit dem Guten, Äuſseres und Inneres wirken in voller Selbständigkeit ihrer Werte zusammen. Sie wird endlich als Schönheit der Handlung weit über die Körperschöne erhöht, welche sie im Drama völlig verdunkelt

und gehört beiden Geschlechtern, vielleicht wiederum vorwiegend dem Weibe an.

Die letzte Gestalt, in welcher die Schönheit mit dem Guten nicht nur verbunden sondern verschmelzend als geistiges Ideal fast ausschliefslich dem Manne anheimfällt, ist nur aus abstrakten, politischen und philosophischen Voraussetzungen erklärlich.

II. Die besonderen Formen des ästhetischen Urteils.

Nach zwei Richtungen hin, zum Lieblichen und Erhabenen, vom Schönen aus abgezweigt, läfst sich eine Reihe von ästhetischen Kategorien verfolgen, welche schon bei Hesiod und Homer teils in der sinnfällig gedachten Schönheit selbst Unterschiede setzen, teils, sie nach der seelischen Seite hin ergänzend, die Annäherung des Ästhetischen an pathologische oder moralische Werte vermitteln. Andererseits aber gewinnen gerade diese Gliederungen des ästhetischen Urteils dadurch eine Bedeutung, dafs die Vermischung mit dem Guten, welche das Schöne bedrohte, schon durch die verschiedenen Richtungen, denen die Kategorien angehören, erschwert ist. So sichern gerade sie dem ästhetischen Kurs durch die Skylla des Moralischen und die Charybdis des Pathologischen hindurch die freiere Bahn.

In welchem Verhältnisse freilich der ästhetische Geist der Sprache diese Kategorien zum Schönen denkt, läfst sich der Dichtung, deren Aufgabe nicht in der Gliederung der Begriffe liegt, nur unzureichend entnehmen.

Für einen Begriff, der alle ästhetischen Urteilsformen zu umfassen vermöchte, fehlt der griechischen Sprache ohnehin der Ausdruck. Ist doch auch im Deutschen nur mittelst mancherlei Willkür und Mifsverständnissen für den Gattungsbegriff aller dieser verwandten Erscheinungen ein Lehnwort herangezogen worden.

Unter den sprachlich geläufigen ästhetischen Kategorien hingegen hat im Deutschen wie im Griechischen der Begriff

des Schönen noch das vergleichsweise weiteste Anwendungsgebiet. Hat doch auch nahezu in allen Sprachen die Untersuchung ästhetischer Fragen die allgemeine Bezeichnung: Theorie des Schönen, gefunden.

Der freie Sprachgebrauch der Dichtung aber macht es bald fühlbar, in wie verschiedenem Grade der Geläufigkeit sich jene einzelnen Kategorien dem Schönen unterordnen. Die einen, wie etwa die Anmut, werden ohne Anstofs dem Schönen zugesellt, bei anderen, wie bei dem Üppigen, ist dieses schon zweifelhaft, und weitere, wie das Erhabene und Lächerliche, widerstreben dem ganz und verlangen eine nebenordnende Wertschätzung. Jedoch auch aus diesem schon eingeschränkten Begriff des Schönen sondert die Sprache noch einen engeren Kreis von Vorstellungen aus, für den sie diese Bezeichnung vorzugsweise in Anspruch nimmt, wenn sie etwa der Schönheit des Ausdruckes in ihren mannigfaltigen Abwandlungen eine sich gleichbleibend gedachte „regelmäfsige Schönheit“ gegenüberstellt; oder wenn sie in bestimmten Fällen sich mit dem Urteile „schön“ begnügt, in anderen hingegen nach bezeichnenderen Formen strebt, die sie dem Schönen ergänzend zugesellt oder an seine Stelle setzt. Worin nun zunächst diese „blofse Schönheit“ besteht, welche die Dichtung oft emphatisch, charakterisierend braucht, läfst sich ihr selbst nur ganz im allgemeinen entnehmen.

Es haftet dem Schönen in dieser Bedeutung eine gewisse Neutralität an. Nicht nur wird es sehr verschiedenartigen Erscheinungen, wie etwa den beiden Geschlechtern, unterschiedslos zugesprochen, sondern es kann auch nach den entgegengesetzten Seiten hin durch den Zutritt anderer Kategorien nähere Bestimmungen erfahren, sei es, dafs es sich wie in der Gestalt der Here, eine ernste Würde verbindet, oder in Aphrodite sich dem Lieblichen gesellt, während diese hinzutretenden Begriffe sich gegeneinander eher ablehnend verhalten. Aber das Schöne bleibt auch oft isoliert für sich bestehen, und es wäre irrig, wollte man, über jenem schärferen Gegensatz der extremen Formen, übersehen, dafs auch das neutrale Gebiet blofser Schönheit eine positive, an sich charakteristische Erscheinungsform darbietet.

Von vielen Dingen läfst sich unter gewissen Voraussetzungen mit gutem Recht nichts anderes sagen, als dafs sie schön sind, oder doch nur durch Steigerungsformen dieses besonders betonen. In der Dichtung sind die stets wiederkehrenden Prädikate der schönen Bäume, Haine, Ströme, der wunderschönen Tempel, Geräte, Waffen, überhaupt der meisten Artefakten, keineswegs blofs konventionelle Redeweisen ohne anschauliche Begründung [1]). Es ist kein Zufall, dafs namentlich an den Gebäuden, den Gebilden der Kunst, in welcher nach Platon Mafs und Regel am meisten vermögen, jene blofse Schönheit am festesten haftet. Aber auch die freieren Gestalten der Götter, wenn sie ohne einseitige Nebenbestimmungen blofs die Vollkommenheit des Göttlichen auch körperlich zum Ausdruck bringen, namentlich wenn sie mehr gattungsmäfsig als die Kinder des Zeus erscheinen, bezeichnet die Dichtung mit Vorliebe als schön oder wunderschön, oder durch eng verwandte Begriffe. Hermes und Apollon sind die wunderschönen Kinder des Zeus, Persephone die wunderschöne Tochter der Demeter [2]). Besonders emphatisch wird sonst wohl auch diese Schönheit der Here, Athene, Apollo, Artemis, Demeter, Aphrodite, Eros, Pandora, Helena, Adonis, Achill, Paris und anderen Gestalten beigelegt. Näheres aber darüber, was unter dieser Schönheit zu verstehen ist, erfahren wir von den Dichtern nur insoweit, als sie etwa, wie Homer, noch die Teile des Körpers anführen, an denen der Vorzug besonders haftet, oder einzeln hervorheben, wie an Here Augen und Arme, an Aphrodite die Brust, an Thetis die Füfse und an Athene, schon in übertragener Bedeutung, die Hände.

Teils die allgemeine religiöse Scheu, teils die besondere Natur der Götter hält eine weitere Detailierung des Urteils fern. Nur so weit es erlaubt war, zeigte Polyklet, heifst es, den Menschen die Schönheit Heres, das Verborgene blieb Zeus vorbehalten [3]).

Hier ist es nun ausschliefslich die räumlich gestaltende Kunst selbst, der wir dadurch eine Belehrung verdanken, dafs die beiden Künstler, welche, jeder in seinem Gebiete, sich am ausschliefslichsten diesem „Schönen schlechthin“ zuwandten, zugleich als bahnbrechende Reformatoren und Führer

in ihrer Kunst deren Ziele mit theoretischem Bewufstsein verfolgten. Es ist ein kaum genug anzuerkennendes Verdienst von Brunn, dafs er, unterstützt von einer lebendigen Anschauung, den spärlich erhaltenen und noch dazu meist späten Resten der Terminologie der antiken Kunstkritik eine so grofse Bedeutung für die Entwicklung des Kunststiles abzugewinnen wufste. Obwohl uns die älteren Quellen dieser Terminologie meist fehlen, so kann sie dennoch die volle Autorität in Anspruch nehmen, weil sie ganz im Einklange mit dem ästhetischen Bewufstsein der griechischen Dichtung steht, aus dem auch jene Quellen ursprünglich bestimmt werden mufsten [1]).

War schon jenen Kindern der Götter die Schönheit ohne Rücksicht auf das Geschlecht unterschiedslos beigelegt, so konnte man, bei den ohnehin flüssigen Grenzen, auch über das Besondere hinwegsehen, was Götter und Menschen schied, und der Kunst die abstrakte Aufgabe einer Normalschönheit stellen, wie sie Polyklet in Schrift und Werk verfolgte. Er, der Theoretiker der griechischen Plastik, hat sich die Schönheit schlechthin zum Vorwurf genommen, und auch als Künstler nur das, was am Körper schön ist, und nichts weiter.

Zwar hat auch Polyklet in zwei mehr vereinzelt stehenden Werken seine Kraft an anderen ästhetischen Grundformen gemessen: in der Here, dem Pheidias nachfolgend, am Erhabenen, in den Kanephoren mehr dem Lieblichen zugewandt; aber selbst in der Auswahl dieser Vorwürfe ist seine Richtung nicht zu verkennen. Wird doch in Here die Erhabenheit der höchsten Gottheit in ihrem körperlichen Ausdruck schon durch die Formen weiblicher Schönheit gemildert. An die Stelle der beschatteten Augen, der drohenden Brauen des Zeus, tritt der offene Blick der „schönäugigen“ Göttin; und wiederum ist auch jeder besondere weibliche Formenreiz durch die „königliche“ Würde der thronenden Göttin verbannt. Nur die „weifsen Arme“ werden erwähnt, das übrige umhüllte „schöne Gewandung“. Die Kanephoren hingegen waren zwar „nicht grofs und von vorzüglicher Lieblichkeit in jungfräulicher Haltung und Kleidung“, aber auch hier setzten die Gewänder, und mehr noch die Stellung der

mit erhobenen Händen heilige Gefäfse tragenden Jungfrauen der freien Behandlung der Weiblichkeit feste Grenzen[1]). Auch hat Polyklet nicht neben seinem Diadumenos und Doryphoros noch einen Kanon der Frauenschönheit geschaffen, sondern diese wie in der Here, so auch in der Amazone in solchen Formen gesucht, die dem eigentümlichen Zauber der Weiblichkeit entwachsen, der männlichen Schönheit näher benachbart sind.

Was nun die Kritik aber an den Werken des Polyklet gerühmt hat, stimmt im allgemeinen wie im besonderen mit der Wahl seiner Vorwürfe in eine Richtung zusammen. Unter den Göttern führte ihn diese vielleicht noch auf Apollo, Artemis und Leto, dann aber zu den Athleten in die Palästra, zu den Siegern der Festspiele, und läfst ihn erst unter der Leitung theoretischer Einsicht in den kanonischen Gestalten und den würfelspielenden Knaben für sein Ideal den reinsten Ausdruck finden.

Wie die Bauten des Polyklet alle übrigen, selbst grofsartigere und schmuckreichere, durch ihre Harmonie und Schönheit übertrafen, so waren auch seine Bildwerke an Kunstvollendung die schönsten von allen, und nur an Pracht und Erhabenheit standen sie denen des Pheidias nach[2]). Ohne die Würde, den grofsen, anschaulichen, plastischen Stil aus dem Auge zu verlieren, sucht er sein Ziel ausschliefslich darin: die charakteristische Schönheit der menschlichen Gestalt zu erfassen.

Mit welchen Mitteln er dieses erreichte, worin er demnach auch die Schönheit sah, giebt uns auch die späte Kritik noch hinlänglich deutlich an.

Polyklet, heifst es zunächst, vermied das würdevolle Alter und wagte sich nicht über die glatten Wangen hinaus. Er bildete seinen Doryphoros als an das männliche Alter reichenden Jüngling. Diesen nannten die Künstler einen Kanon, weil sie die Grundregeln ihrer Kunst ihm wie einem Gesetzbuch entlehnten. Er allein unter allen Menschen hat in einem Kunstwerke seine Kunst selbst dargestellt[3]).

Sodann lenkte Polyklet die Aufmerksamkeit schon dadurch ausschliefslich auf die Bildung des Körpers und das

ihr einwohnende Schönheitsgesetz hin, dafs er seine Gestalten in ruhiger Stellung oder doch nur mäfsiger Bewegung schuf, mithin alle Ablenkung durch eine energische Aktion möglichst ausschlofs. „Ganz eigentümlich gehörte aber ihm die Erfindung, dafs er die Gestalten sich nur auf den einen Schenkel stützen liefs, obwohl sie, nach Varro, vierschrötig (quadratus) und sonst fast ganz nach dem Beispiele (der Vorgänger?) waren“ [1]).

Diese Neuerung, welche als die eigenste That des Polyklet gilt, mufs auf das engste in Zusammenhang gesetzt werden mit dem Hauptverdienste, welches ihm beigelegt wird. Brunn hat die Bedeutung dieses Schrittes wohl nicht ganz genügend zur Geltung gebracht, weil er ihn isoliert auffafst und aus dynamischen Motiven erklärt. Um gröfsere Leichtigkeit aber konnte es Polyklet bei seinen vierschrötig angelegten Gestalten wohl nicht in erster Linie zu thun sein, wie denn wohl auch Varro mit Recht in dieser Hinsicht beide Eigentümlichkeiten im Widerspruch stehend erschienen. Es liegt hier ein ganz allgemeiner plastischer Fortschritt vor, wie er wohl in dem Geiste eines Mannes reifen konnte, der die Gesetze der Architektur nicht weniger beherrschte, als die seiner eigenen Kunst.

Indem Polyklet die Gestalt nur auf den einen Fufs stützte, hat er gleichsam erst seine Kunst auf ihre eigenen Füfse gestellt. Erst so konnte das der Plastik vielfach hinderliche, architektonische Princip der linearen, einseitigen Symmetrie, welches den Körper in strengem Parallelismus der Glieder aufbaut und ebenso wie jedes Gebäude an die sich anschliefsende Symmetrie des Erdbodens fesselt, überwunden werden. Pheidias arbeitete noch in engster Beziehung zur Architektur, und daher auch von den Gesetzen dieser Kunst mit beeinflufst. Die plastische Kunst selbständig machen heifst den Körper ausschliefslich nach dem ihm selbst einwohnenden Gesetze gestalten. War dieses Gesetz die Proportion der Glieder untereinander und mit dem Ganzen, so war die negative Bedingung für ihre Herrschaft, die Befreiung des Körpers von der linearen Symmetrie, von der Beziehung zu dem, was aufser ihm liegt, von dem makrokosmischen Bezuge

der Formen. Diese zunächst nur äufserliche Konstituierung des Körpers als Mikrokosmos vollzog die erste Entdeckung des Polyklet, die Lösung des einen Fufses, welche allein die Verschiebung und Verschleierung der Symmetrie desselben ermöglicht. Nur die Kehrseite davon, die positive Bedingung, die jetzt erst ihrer Herrschaft sicher ist, war die Proportion, die den Körper in allen seinen Teilen in eine ihm immanente Harmonie setzt, die keiner Beziehung auf die Aufsenwelt weiter bedarf.

Die Proportionslehre hat Polyklet keineswegs neu erfunden. Für die Architektur müssen wir nach den Angaben Vitruvs die Verbreitung genauer Proportionsangaben voraussetzen. Vielleicht war Polyklet schon durch seine Bauten, es wird ihm unter anderen ein Rundbau zugeschrieben, auf das Streben nach gröfserer Einheit und Harmonie der Komposition hingeführt worden, welches nun in der plastischen Proportionslehre seine Erfüllung fand. Ihre Bestimmungen entnahm Polyklet dem mittleren Mafse des Menschen: Er soll nicht zu hoch gewachsen sein, und nicht über das Mafs langgliedrig, auch nicht niedrig und zwerghaft verbildet, sondern ausgesprochen mafsvoll, weder ungehörig fleischig, noch auch zu dünn, knöchern und leichenhaft. Wie alle bildenden Künstler das Schöne in jeder Gattung, den wohlgestalteten Menschen, Pferd, Stier oder Löwe, so hervorbringen, dafs sie auf das Mittlere in jeder Art ihr Augenmerk richten, — so diente den Bildhauern hierzu der Kanon des Polyklet, der aus der Beobachtung aller Gliedmafsen genau ihr Mafsverhältnis zueinander feststellte [1]).

Als plastischer Typus ergab sich Polyklet hieraus eine gediegene, kräftige, „vierschrötige“ Gestalt, wie die deutsche Sprache zwar besser als das Latein (quadratus), allein doch auch nur sehr unzulänglich das griechische Wort (*τετράγωνος*) wiedergiebt. Dieses hat eine schon vergeistigtere Bedeutung und entspricht mehr unserem „von echtem Schrot und Korn“. Das Wort bezeichnete im Anschlufs an die pythagoreische Symbolik eine auf sich gestellte, in sich gegründete und geschlossene geistige oder körperliche Natur. Quadrat und Kubus haben unter allen regelmäfsigen Gestalten das ästhetisch

einhelligste Bildungsgesetz, welches zugleich die Mittelstellung zwischen den hier möglichen Grenzfällen einnimmt. Diese Gestalten wurden daher, als der harmonische Ausgleich der Dimensionen, das Symbol einer in sich geschlossenen Gesetzmäſsigkeit. Analog, wenn auch in naturgemäſsen Einschränkungen, muſs auch der Eindruck der menschlichen Gestalt sein, wenn sie weder durch niedrigen Wuchs und Breite zur Erde niedergezogen wird, noch durch Höhe und Schlankheit ihre Körperhaftigkeit in entgegengesetzter Richtung verflüchtigt. In beiden Fällen würde sie auf anderem Wege in den makrokosmischen Bezug zurücksinken, aus dem sie nur eine auf dem relativen Gleichgewichte der Dimensionen beruhende Proportion rettet, und in ihrer selbständigen Gediegenheit sichert.

Daſs Polyklet sich innerhalb dieses Typus namentlich durch die Behandlung der Brust auszeichnete, so daſs sie gewissermaſsen in seinen Gestalten dominierte, ist nur die unmittelbare Konsequenz seiner Auffassung, die das Ganze der Körperlichkeit ausschlieſslich im Auge hat.

Diese Proportionslehre des Polyklet bestand nun in der genauesten Bestimmung der Gröſsenverhältnisse der einzelnen Glieder in ihrer Beziehung auf das Ganze. „Die Schönheit,“ so habe Chrysipp geurteilt, „bestehe nicht in dem Ebenmaſse (symmetria) der Elemente des Körpers (wie die Gesundheit), sondern in dem Ebenmaſse der Glieder; dieses Ebenmaſs bestimmte z. B. das Verhältnis der Finger zueinander und dieser zusammen zur Hand und Handwurzel, letzterer beider wiederum zum Unterarm, und dieses zum Oberarm, und so aller Glieder zu allen, wie es Polyklet angegeben hat, denn er hat alle Ebenmaſse des Körpers in seinem Buche verzeichnet.“ Das Ebenmaſs, führt Vitruv aus, geht aus dem Verhältnis (proportio, *ἀναλογία*) hervor, und dieses ist die Anpassung aller Glieder im ganzen Werke und des Ganzen selbst an die Maſsbestimmung eines Teiles; hieraus ergiebt sich das Gesetz der Ebenmaſse. Was Vitruv im einzelnen angiebt, bewegt sich in ähnlichen Bestimmungen der Gröſsenverhältnisse, wie die erwähnten. Bei der Sorgfalt seiner Ausführung gewannen die Gestalten des Polyklet eine Durch-

arbeitung und eine natürliche Gehaltenheit (decor = κοσμιότης), in der er alle überragt. Diese Gehaltenheit aber bestehe, führt Cicero bezüglich des Redners aus, darin, daſs in Haltung, Auftreten, Niedersitzen, Lage, Antlitz, Blick und Handbewegung vor allem zwei Abwege vermieden werden, das weibisch Weichliche und das Harte und Rohe [1]).

In der Beachtung der Proportionen ist für den menschlichen Körper und die plastische Kunst anscheinend dasselbe erreicht, was Platon bei der Architektur in der Akribie von Maſs und Regel so hoch stellt. Das Prädikat der „gröſsten Schönheit" fällt in der That den Werken des Polyklet ebenso einstimmig zu, wie es sich in der Dichtung regelmäſsig der Baukunst gesellt.

Aber auch von Tadel ist Polyklet nicht frei geblieben, und die abweichenden Bemühungen der späteren Plastik beweisen zwar gewiſs nicht eine Fehlerhaftigkeit seiner Theorie und Gebilde, wohl aber die Ergänzungsbedürftigkeit derselben. „Man hat," heiſst es, „an seinen Werken, obwohl ihnen von vielen der höchste Preis zuerkannt wurde, dennoch ausgesetzt, daſs es seiner Kunst an Mannigfaltigkeit, seinen Gestalten aber an „Schwergewicht" fehle. Denn wie sie einerseits den Gehalt der menschlichen Form über das Wahre erhöhten, so erreichten sie andererseits nicht die volle Bedeutendheit des Göttlichen" [2]). Wird von dem Irrigen und dem Zeitgeschmack Zugehörigen in dem Urteile abgesehen, so läuft der Tadel darauf hinaus, daſs das Princip einer solchen mittleren Verhältnisschönheit zu starr sei, um den Interessen einerseits in der Richtung des Erhabenen und Göttlichen, andererseits des anmutend Menschlichen zu genügen. Man darf wohl annehmen, daſs der typische, von jeder mythologischen oder geschichtlichen Reflexion abgelöste Charakter der kanonischen Gestalten des Polyklet, im Publikum wenig wärmeres Entgegenkommen fand. Daſs etwas schön und nichts weiter sein will, findet an sich schon nicht leicht ein Verständnis; denn man ist für die Auffassung der extremeren Formen des Ästhetischen naturgemäſs mehr beanlagt als für die neutralere Gestaltung der Schönheit.

Es hat aber in der That auch etwas Paradoxes, daſs ein

griechischer Bildhauer, der gerade in der Schönheit seine Triumphe feiert, die Göttin der Schönheit selbst nicht unter seine Vorwürfe aufnahm. Die Verhältnisschönheit als solche freilich verschuldete diese Einseitigkeit nicht, denn es läfst sich gar wohl die gesamte Körperschönheit normativ durch Verhältnisse bestimmen. Aber die Art, wie Polyklet seine Proportionslehre, soweit wir auf sie zurückschliefsen können, entwickelte, blieb hinter einer solchen Universalität der Lösung gewifs in vielem zurück. Wir hören wohl von der genauesten Gröfsenangabe der Körperteile, aber nirgends etwas über das Ganze der Kurvaturen des Körpers. Auch die Gestalt dieser Kurven, die allerseits den Körper begrenzen, ist durch Verhältnisse bedingt, aber freilich durch so freie, dafs hier mit derartigen Angaben, wie sie etwa die Säulenschwellung bestimmten, nicht auszureichen war. Von der Kurvatur aber und deren Rhythmus hängt weit mehr als von der Gliedergröfse gerade die Besonderung des ästhetischen Eindruckes der Gestalten ab. Die Proportionslehre des Altertums hat, soweit wir sie kennen, ein vorwiegend architektonisches, auf geradlinige Formen zurückweisendes Gepräge. Dieses mufste, auf den menschlichen Körper angewandt, eine vorwaltend artikulierende Anschauung bedingen, und diese wiederum konnte freilich nur in dem männlichen Körper, wie ihn Polyklet im Auge hatte, ihr volles Genüge finden.

So fafste die griechische Plastik den Begriff der Schönheit als die Proportion des Körperbaues auf und führte hierin zwar zu einer unübertroffenen Grundform ihrer Gestalten, aber auch zu dem Bewufstsein der Ergänzungsbedürftigkeit des Schönen durch andere Kategorien hin. Ein ganz ähnliches Resultat zeigt eine analoge Erscheinung unter den ganz anderen Voraussetzungen der Kunst der Farben. Schon das Altertum hat dem Bildhauer Polyklet den Maler Zeuxis an die Seite gestellt, und man hat allen Grund, an dieser Tradition festzuhalten[1]). Wie Polyklet nicht ohne kühne Neuerung die Proportion als das befreiende Grundgesetz der Plastik durchführte, so hat auch Zeuxis seinen Ruhm vorzugsweise darin gewonnen, was wiederum seiner Kunst eigentümlich ist: in der Meisterschaft der Pinselführung, der Farbenmischung

und der schattierenden Abtönung. Er erst, heifst es, gewann dem Pinsel seinen grofsen Ruhm [1]). Diese ganz andere Grundlage aber der Malerei führte Zeuxis nicht nur auf dasselbe Ziel, die Schönheit an sich, sondern auch auf eine ähnliche Auffassung des Körpers hin.

Schon die Wahl und Behandlung der Gegenstände ist bei Zeuxis rein malerisch bestimmt und ebenso frei von einer Anlehnung an die Plastik, als die Gebilde des Polyklet von architektonischen Rücksichten.

Was sich in seiner Kunst dem Urteile des Laien mehr entzog, aber gerade die ganze Kraft derselben bedingte, lag in der Schärfe der Linienführung, in der Schönheit der Farbenmischung, deren wohlberechnetem Auftrage, der erforderlichen Schattierung, den richtigen Gröfsenverhältnissen und der Gleichheit und Harmonie der Teile in ihrem Verhältnis zum Ganzen.

Durch diese technischen Vorzüge wurde das erst ermöglicht, was mehr die Aufmerksamkeit und Anerkennung des blofsen Kunstfreundes fand. Dieses bestand bei dem Vorwurfe der Kentaurenfamilie z. B. in der Verschmelzung und Harmonie der Körper, die das Pferd dem Weibe so anpafst und vereint, dafs das Auge, ohne Anstofs fortschreitend, an die Wandlung gewöhnt, unmerklich von der einen Form in die andere hinübergleitet. Dieses Vermittelte und Motivierte der Modellierung und Abtönung hat die Malerei wenigstens in gewissem Grade noch mit der Plastik gemein. Was aber am meisten Staunen erregte, ist rein malerisch bedingt, nämlich die Fähigkeit, die Macht der Kunst in ein und demselben Vorwurf in so mannigfaltiger Weise (*ποικίλως*) zur Geltung zu bringen. Diese Buntheit der Komposition beruht im letzten Grunde auf der Buntheit der Farbe und auch das Prächtige (magnificus), das Plinius an der Götterversammlung rühmt, ist nur durch Licht und Farben möglich, und wenn die Mischung der Farben zum Ruhme des Zeuxis gehörte, so besafs er wohl auch jene Buntheit (*ποικιλία*) der Mischungen, die den älteren Meistern abging. Während die Plastik die Schönheit in der strengsten Einheit des Körperbaues erstrebt, gestattet die Kunst der Farben-

mischung, auch die schärfsten Gegensätze in eine Harmonie aufzulösen. Während in der Gestalt des männlichen Kentaur die Wildheit des Rosses auch noch aus allen Zügen der menschlichen Gestalt hervorbricht, spielt die vollendete Schönheit des Frauenleibes siegreich in die Formen des schönsten weiblichen Tieres hinüber. Auch hier, wie in der Helena, war es vielleicht ein Triumph der Schönheit, den der Künstler verfolgte, nur in noch freierer, ausschliefslich malerischer Weise gedacht. Was Zeuxis bezweckte, war wie bei Polyklet die Schönheit, wie sie die Gesetze seiner Kunst, freilich vielfach anders als dort, bestimmen. Der historisch gebundenen Reflexion erscheinen daher seine Vorwürfe als unmöglich, gewagt, stets nach Neuem suchend, abenteuerlich und befremdend ersonnen. Und doch gerade hierin habe er die Sicherheit seiner Künstlerschaft zu bewähren gewufst und seine Werke verlangten es: mit künstlerisch geschultem Auge, mit dem Auge des Malers gesehen zu werden[1]). Dem grofsen Publikum war es ebenso wenig, wie bei Polyklet, unmittelbar fafslich, was er bezweckte. Schon dafs man in einer Helena nichts weiter als die Schönheit des Weibes sehen, oder in dieser die Helena erkennen sollte, rief wohl Befremden, wie vielfachen Spott hervor. Dafs vollends die Kentaurengestalten zu einer idyllischen Familienscene Verwendung fanden, mochte noch mehr Erstaunen erregen, und über das Für und Wider dieses Einfalles das Urteil des Auges nicht zu seinem Rechte gelangen lassen. Die Enttäuschung des Künstlers bei dem Erfolge des Bildes wird von Lucian sehr natürlich und glaublich geschildert: Er erwartete, die Beschauer würden über seine kunstvolle Schöpfung in Entzücken geraten. Und was thaten sie bei dieser „schönsten Schau“? Sie vertieften sich am meisten in das Befremdende des Einfalles und priesen den Gedanken des Bildes als neu und den Vorgängern unbekannt. Mit Ingrimm habe Zeuxis gesehen, wie die Neuheit des Vorwurfes sie beschäftigte, von der Kunst abführte und die Vollendung der Sache gering achten liefs. Sie lobten, habe er gesagt, blofs den Stoff seiner Kunst, das aber, wodurch das Werk „schön“ und kunstgemäfs sei, liefsen sie beiseite und verdunkelten

über die Neuheit der Vorwürfe die Vollendung der Werke. Man wird kaum Anlafs haben, an der Berechtigung dieser Klage irgendwie Zweifel zu hegen, und so fiel denn auch der Helena des Zeuxis, ohne dafs der Künstler das beabsichtigte, bei den Malern ein ähnliches kanonisches Ansehen zu, wie den Werken des Polyklet bei den Bildhauern. Der Tadel des Aristoteles [1]), der den Mangel an Ethos in den Werken des Zeuxis rügt, dürfte weit weniger Berechtigung haben, als die Einwendungen, die gegen Polyklet erhoben wurden. Die ganze Geschichte der Malerei zeigt, dafs die Doppelnatur dieser Kunst, den Gesetzen des Raumes und denen der Farbe entsprechend, nur in zwei gesonderten Richtungen ihren ganzen Reichtum zu entfalten vermag [2]).

Wie Polyklet die Proportion, so führte Zeuxis die Schattierung und Mischung der Farben auf einen Typus hin, der die Körperhaftigkeit der Gestalten betont; denn beides beansprucht gleichermafsen eine unbeengte räumliche Ausbreitung. Er gab den Gliedern seiner Körper mehr Fülle, indem er es so für stattlicher und anschaulicher hielt, und weil er, wie man meint, darin dem Homer folgte, dem ja auch selbst am Weibe überall die kräftigste Form gefällt [3]).

So mögen in der That die beiden Künstler, jeder seinem Gebiete entsprechend, das Nämliche zum Ausdruck gebracht haben, was die Dichtung Homers im Auge hatte, wenn sie ohne weiteren Beisatz nur die Schönheit der Götter und Menschen rühmt.

Während die bildende Kunst unveränderliche Gestalten schafft, die einmal erfafste Grundform nur durch Strenge der Durchführung zur Anschauung zu bringen vermag, und daher auch nur durch neue Gebilde oder in neuen Kunstrichtungen zu ergänzen vermag, ist es dem zeitlich fortschreitenden Gange der Dichtung gestattet, in dem Wechsel der Beziehungen, in welche ihre Gestalten treten, weitere modificierende Züge dem Gesamtbilde einzuverleiben. Die Schönheit, welche als charakteristische Auszeichnung nur einem verhältnismäfsig engen Kreise zufällt, findet hier nicht nur eine Ergänzung durch Gestalten, die als Ganzes einer anderen Grundform des Ästhetischen zum Ausdruck dienen, sondern die Schön-

heit selbst, auch wo sie als die herrschende Bestimmung beharrt, gestattet sowohl in partikulären und transitorischen Momenten der Körperlichkeit, als namentlich nach der Seite der Innerlichkeit und des Geistes hin, eine reiche Fülle von Abwandlungen, welche die Gestalten beleben und bereichern.

Here, die hoheitsvolle Göttin, hat zugleich als ihren festen Besitzstand die vollendete Schönheit des Körpers. Sie selbst kann, indem sie sich bräutlich schmückt dieser Schönheit die Anmut verbinden. Die Gunst Aphrodites ermöglicht ihr endlich, auch den Zauber der Lieblichkeit sich zu gesellen. Ein Vorwurf dieser Art ist der plastischen Kunst verschlossen. Diese Freiheit der Dichtkunst macht es erklärlich, dafs sie in demselben Mafse, als sie in der Schönheit uns auf die bildenden Künste verweist, in den anderen ästhetischen Werten reicher erscheint.

1. Die Anmut (χάρις).

Nach der einen Seite hin der Schönheit benachbart ist Charis, die Anmut.

Die jüngste der Chariten, Aglaja, steht zu Hephästos in gleichem Verhältnis, wie Aphrodite; eine andere, Pasithea, verspricht Here dem Schlafe als Dank für den Liebesdienst, den er ihr leistet. Der Göttinnen Wohnung schmückt Anmut so gut wie die Schönheit; sie wird ausdrücklich der äufseren Erscheinung der Nereiden Melite und Psamathe zugesprochen und die Jünglingsgestalt des Telemachos läfst Homer von Athene mit Anmut zieren [1]). Aber das Wort wird auch noch vielfach in dem blofs historischen Sinne gebraucht, der später zur Bezeichnung der christlichen Gnadengaben (χάρισμα) führte; und dieses Verpflichtende und Gewinnende einer erwiesenen Gunst spielt in gewisser Weise auch in die ästhetische Bedeutung hinüber.

Anmut bezeichnet schon bei Hesiod und Homer nicht mehr vorwiegend die augenfällige Gestalt, wie die Schönheit. Sie setzt bereits oft eine Bewegung oder eine innere Erregung voraus und führt zu einer gleichen als Wirkung. Die Chariten wohnen dem Himeros, dem Liebesbegehren, benachbart,

und neben der Schönheit spricht aus ihren Blicken der schmelzende Trieb des Eros. Die Schönheit der Gestalt gab der Pandora die plastische Kunst des Hephästos; aber Aphrodite fügt ein Weiteres hinzu, Anmut über das Haupt ergiefsend. Ebenso tritt zu der Schönheit, welche an sich schon Here eignet, indem sie sich bräutlich schmückt, die Anmut hinzu[1]).

Homer nennt dreierlei Gaben der Anmut: die Gestalt, die Denkart und Rede; die zweite jedoch spricht sich in der letzteren aus und wird von ihr nicht geschieden; sie treten der ersten, der Anmut der Gestalt, als eine innere, seelische Anmut zur Seite[2]).

Aber auch die Anmut, die sich am Körper äufsert, ist selbst wiederum von zweifacher Art. Sie kann zunächst, der Schönheit hierin verwandter, den ästhetischen Wert der ganzen Erscheinung bezeichnen. Sie ist dann gleichsam eine weniger anspruchsvolle Schönheit, der Vorzug jugendlicher, vorwiegend weiblicher Gestalten.

Dione und Aphrodite nennt Hesiod „schön“, Anmut hingegen kommt auch den unbedeutenderen Nereiden zu, und wie die Gestalt des Euryalos, so schmückt bei Homer selbst die Dienerinnen der Nausikaa der Chariten Schönheit[3]).

Die Chariten verleihen die schöne Gestalt, Peitho die Denkart, und Aphrodite schmückt mit ihrem Gürtel den Leib, heifst es später. Die Anmut umspielt den ganzen Leib, denn badend lassen die Chariten ihren Schönheitsglanz oder Aphrodite ihre Anmut dem Wasser zurück. Sie bildet einen bestimmten, geschlossenen ästhetischen Typus: der männlichen Kraft verbindet sich die weibliche Anmut, Ganz-Anmut ist nach Alkman der rechte Name des Weibes, und: O Schöne! O Anmutige! Du Anmutige! Du da mit der Rose, von rosenartiger Anmut! Vier Chariten giebt es mit dir! lauten die Anreden an die Geliebte[4]).

Wie im Frühling alles von Chariten erglänzt, wenn in ihren Gärten die weifsen Beeren der Myrten reifen, so ist es auch die erste Reife der jungfräulichen Gestalt, die der dunkelnden Traube gleich Anmut schmückt. Mit der Jugend stirbt der Lenz der Chariten hin und nur seiner heiligen

Jungfrau hat auch das Christentum die Anmut (κορὴ χαρίεσσα, gratiae plena) ewiger Jugend gewahrt[1]).

Tritt hiernach die Anmut in einen Gegensatz zur Kraft des Mannes und zur vollen Blüte des Weibes, so wird das körperliche Schema derselben sich auch zunächst, wie schon die schönfüſsigen, beweglichen Töchter des Nereus erwarten lassen, in einer Reduktion der Gröſse und Fülle der Körperhaftigkeit geltend machen. Nur was die Dichtung auch sonst überall voraussetzt, hat die spätere, reflektierende Lyrik gelegentlich ausgesprochen, wenn sie warnt: Klage das Kleine nicht an, die Anmut mahnt in dem Kleinen; ist doch der Göttin Kind, Eros, auch nur ein kleiner Gesell. Nicht groſs ist Eros, aber an Anmut reich. Den Mangel an Höhe und Gröſse kann himmlische Anmut ersetzen[2]).

In anderer Form wird die Anmut gedacht, wenn sie als ein neues Moment zur Schönheit bloſs ergänzend hinzutritt. Hier wird sie nicht mehr auf die ganze, bleibende Gestalt bezogen, sondern auf einzelne, besonders sprechende, wohl auch bewegliche Züge an ihr.

Wie der Künstler das Silber mit goldenem Reife umzieht, so umspielt Anmut das Haupt und die Schultern des verjüngten Odysseus. Sie ruht auf dem Antlitz, auf der Stirn des Achill, schmückt das Haupt Hektors und spricht aus dem Auge Apollos; sie ist hier das Hindurchspielen, Äuſserlichwerden des inneren Lebens, der Gefühle und Triebe des individuelleren Daseins. Mit einer zweiten Schönheit, mit einer solchen (freudigen), wie sie Aphrodite schmückt, wenn sie sich dem Chor der Chariten gesellt, beschenkt Athene Penelopes an sich schon schönes Antlitz[3]).

Die Chariten sind das Geleite der Göttinnen, vorzüglich Aphrodites, die sie baden und salben, und der sie Gewänder weben. So wird auch der Schmuck der Frauen, das Haar, Kleidung, Geschmeide und Salbe als Gabe der Chariten gedacht: Süſse Salbe sende ich dir, der Salbe Anmut zu verleihen, nicht dir![4])

Schönheit ohne Anmut kann ergötzen, nicht fesseln, wie die Lockspeise ohne Haken die Fische, heiſst es ganz allgemein; aber nur von der Anmut des seelischen Widerscheines

oder der Seele selbst kann gelten: sie kenne das Alter nicht, sie wohne auch noch in den leeren Augenhöhlen Homers, wie auch seine greisen Wangen der Chariten Genosse, die angeborene Scham, noch schmücke[1]).

Anmut der Jugend, des Leibes, der Reigen, des Haares und der Augen, wird von der Lyrik gar vielfältig gepriesen, und die Chariten selbst werden schönlockig, rosenarmig und rosenfüſsig genannt.

Von dem Munde, den noch die Anmut der Formen umspielt, geht sie auf den Gesang und die Rede über und giebt ihnen, die Worte gleichsam umkränzend, gewinnende Kraft. Namentlich der Gabe der Dichtung und einzelnen mit ihr begnadigten Sängern, wie Simonides, Sappho, Bakchylides und Euripides, der an Anmut dem Homer gleiche, spricht die Dichtung selbst diesen Vorzug zu. Ihr gesellt sich die Anmut des Klanges in der Flöte, die Anmut des Lichtes; neben der Farbe wird auch die Anmut in der Kunst des Zeuxis gerühmt. Mit Recht, heiſst es, mache der Künstler, den Chariten und Musen erziehen, den glücklichen Augenblick (καιρός) zu seinem Gotte[2]).

Wie über Gesang und Rede, so verbreitet sich die Anmut auch über das innere seelische Leben: Mit dem Mädchen zu kosen ladet ihr anmutiges Wesen (ἦθος) ein; seiner klugen Gedanken wegen will es geliebt sein, denn gar anmutig weiſs es zu singen und die Unterredung zu führen. Aber weder von Natur ist das Leben anmutig, noch vermag die Würde des Charakters sie zu gewinnen; ihr Quell liegt in der Seele im menschenfreundlichen Sinn[3]).

Schon diese Bestimmungen, welche die Dichtung der Anmut beilegt, lassen vermuten, daſs die bildende Kunst dieser ästhetischen Grundform gegenüber eine zurückhaltendere Stellung einnehmen wird. Die Künste körperlicher Gestaltung können ihren Schwerpunkt nicht in Formen haben, die erst durch eine Reduktion der Körperlichkeit zur Geltung kommen; sie werden sich daher vorwaltend auf die bloſs ergänzend hinzutretende Anmut des Ausdruckes, einzelner Züge und Körperteile zu beschränken haben. Hatte doch schon Pheidias, neben den Schöpfungen höchster Erhabenheit, die

Schönheit in grofsem Stil zum plastischen Ideal erhoben, und durch die Proportionslehre Polyklets war dieser Richtung eine Herrschaft gesichert, die stark genug war, um den autonomen Besitzstand dieser Kunst zu erhalten. Die ältere Zeit hatte ohnehin alle Mühe darauf zu verwenden, aus dem Starren (rigida), Harten (dura) und Trockenen (σκληρά) einer noch ungelenken Ausführung und den traditionellen religiösen Vorstellungen zur Freiheit der Naturauffassung hindurchzudringen. Das Bedürfnis anmutiger Formen lag hier noch fern.

Auch Kalamis, der zwar weichere Formen als die starren des Kanachos, oder doch weniger starre bildete, war noch nicht von Härten frei. Gleichwohl soll schon er den Versuch gemacht haben, dünnere Körperformen an die Stelle der älteren, gedrungenen zu setzen und sich durch Anmut ausgezeichnet haben[1]). So tritt auch hier die Anmut uns zuerst verbunden mit einer Reduktion der Körperhaftigkeit entgegen; aber genauer als in der Dichtung erfährt man, dafs sie nicht in einer Abnahme der Höhe des Wuchses, sondern der Breite und Tiefe der Körperbildung bestand. Inwieweit freilich die Anmut sich gerade in diesen schlanken Formen ausprägte, oder etwa vorzugsweise in jenem, allerdings etwas verdächtigen „in Würde verlorenen Lächeln", welches Lucian erwähnt[2]), ihren Sitz hatte, wäre kaum zu entscheiden, wenn nicht spätere Versuche immer wieder auf die Verdünnungstheorie zurückgriffen.

Myrons Arbeiten, welche die des Kalamis noch an Weichheit der Formen übertrafen, hatten durch freie Bewegung die Starrheit, die bei gerade aufrecht stehendem Körper, voll zugewandtem Gesichte, herabhängenden Armen und gebundenen Füfsen, das ganze Werk von oben bis unten beherrscht und jede Anmut ausschliefst, überwunden. Aber Anmut wird doch insbesondere keinem seiner Werke als die hervorstechende Eigenschaft beigelegt, und auch seine Vorwürfe: Tierstücke, Kolossalbilder und stark bewegte, zielbestimmte Athletengestalten, sind für sie kein geeigneter Boden. Wo es der Gegenstand, wie sein Apollon, erlaubte, da strebte auch er die höchste Schönheit an, und Cicero meint, man müsse dieses Lob der Schönheit seinen Arbeiten zweifellos zuerkennen[3]).

Pheidias und Polyklet stellt schon ihre allgemeine Kunstrichtung, die Würde, der grofse Stil, das Gewichtige ihrer Werke, in einen Gegensatz zu dem Streben des Kalamis nach dünnen Formen und Anmut.

So überschwenglich neben der Erhabenheit an dem Bilde des Zeus, des Gebers aller Güter und Vaters aller Menschen, auch seine Schönheit gepriesen wurde, so ist doch weder hier noch bei der Athene oder den übrigen Werken des Pheidias der Anmut gedacht. Selbst wenn einzelne Züge Erwähnung finden, wie die Harmonie des Mundes, oder der Nacken der Amazone, oder Zartheit der Umrisse des Gesichtes, der Wangen, und das Ebenmafs der Nase, ja selbst die Röte der Wangen der lemnischen Athene, welche statt des Helmes die Schönheit der Gottheit verhüllen sollte, so bleiben doch auch sie im Rahmen der Schönheit beschlossen. So aufserordentlich war die Schönheit des Bildes der Athene, dafs es nach ihr seinen Namen erhielt. Nur ganz isoliert steht das Urteil über die Kanephoren des Polyklet da, denen Cicero ausgezeichnete Lieblichkeit (venustas) zuspricht, worunter wir nach Plinius Anmut zu verstehen haben. Auch hier ist das Urteil wohl nicht durch den kleinen Mafsstab der Ausführung, sondern durch das Schlanke und Gefällige mädchenhafter Haltung und Kleidung begründet [1]).

Kallimachos, der Erfinder des korinthischen Kapitäls, wird um der schlanken Formen und der Anmut willen mit Kalamis zusammengestellt, obwohl Plinius tadelt: die übergrofse Sorgfalt der Ausführung hätte seinen Tänzerinnen gerade alle (intendierte) Anmut genommen [2]).

Erst die Kunst einer neuen Zeitrichtung aber suchte mit Bewufstsein die Proportionen des Polyklet, und damit den Stil der höchsten plastischen Vollendung, nach dem veränderten Geschmacke umzubilden.

Schon Euphranor gestaltete nach einer neuen Theorie des Ebenmafses den Körper schlanker als es herkömmlich war, Kopf und Glieder aber beliefs er wie sie waren, oder bildete sie selbst noch stärker aus [3]). Die Gefahr dieser Richtung lag darin, dafs man die dem plastischen Ideal schon in der Fluxion der Formen als unveräufserlicher Bestandteil einwohnende Anmut und ebenso die durch den aufrechten

Körperstand und seine Verhältnisse ihm schon genügend gesicherte Hoheit, auf Kosten der reiche Schönhn eit einer entwickelten Körperhaftigkeit, durch die blofse Kontur künstlich zu steigern suchte. Aber auch noch innerhalb der Autonomie der Plastik gab es eine Aufgabe, die jener Verirrung zwar indirekt den Weg ebnen konnte, an sich aber doch ein vollberechtigtes Ziel erstrebte. Denn wie Pheidias im Zeusbilde unbeschadet der Schönheit die höchste Würde und Erhabenheit zum Ausdrucke brachte, so bietet die Bildung des Körpers, namentlich der weiblichen Gestalt, deren nackte Darstellung man bisher nicht gewagt hatte, auch der Anmut einen wenn auch nicht dominierenden, so doch weiter bemessenen Spielraum, der die Hoheit und Schönheit in keiner Weise zu beeinträchtigen braucht. Diese Lücke des Pheidias-Polykletischen Formenkreises durfte Praxiteles schliefsen, und so kommt denn auch erst in der Beurteilung seiner Werke für die plastische Kunst die Anmut mehr zur Geltung.

Man hat keinen sachlich-plastischen Grund, das Zurücktreten der Aphrodite Urania in der Auffassung des Praxiteles zu beklagen. Ist doch auch jene Scheidung in der Idee der Göttin nicht fixiert, sondern ein mannigfaltig fluktuierendes Moment. In der älteren Auffassung der bekleideten Göttin war eine Konkurrenz mit Athene, ja selbst mit Here, mithin eine Unklarheit des Typus unvermeidlich. Ein bedeutsamer Vorwurf der plastischen Kunst konnte erst nach abgelegtem Gewande seine folgerichtige Ausbildung finden.

Praxiteles schuf seine Gestalten wie Pheidias und Polyklet in grofsem Stil, und auch an allen seinen Werken wird durchaus in erster Linie ihre Schönheit gerühmt, am meisten an dem schönsten derselben, der knidischen Aphrodite, dem schönsten aller Kunstwerke in parischem Marmor[1]).

Die ganze Schönheit, heifst es[2]), sei hier enthüllt gewesen, und sein sprachloses Staunen über die Schönheit der Rückansicht des Bildes wird selbst durch die drastische Schilderung, welche Lucian dem sachkundigen Athener in den Mund legt, nicht ganz profaniert. Ist es doch auch hier die Schönheit der Eurhythmie und des Mafses, die sich bis zu einem süfs lachenden Reichtum der Formen steigert und in

den sicheren Rhythmus der Glieder ausläuft. Neben diesen schon über die Kategorie der Anmut hinausgreifenden Formen des Leibes findet diese nur in dem schwimmenden (ὑγρόν) und doch zugleich heiteren Ausdruck des Auges der Göttin ihre Stelle, und ebenso ist es das liebliche Auge des Eros, in welchem sich Scham und liebreizende Anmut mischte [1]). Freilich müfste dieser Ausdruck des Auges auch alle ihm verwandten Seiten der Gestalt verstärken, aber der Gesamteindruck wird nicht mehr als anmutig, sondern als lieblich bezeichnet. Wer hat den Stein beseelt und in den Fels solchen Liebreiz geprägt? heifst es von der Aphrodite, und erfüllt von Liebreiz wird der Eros genannt [2]).

So edel und mafsvoll Praxiteles die Gestalten der Aphrodite, des Eros und Dionysos behandeln mochte, so traten ihm doch in dieser reichen Entfaltung einer zarten Körperlichkeit plastische Motive entgegen, die er nicht unverarbeitet lassen durfte. Hierzu gehört neben dem Weichen, Üppigen, süfs Lachenden, auch das Schwimmende (ὑγρόν) der Körperformen, welches bei Praxiteles zuerst nicht auf den feuchten Schimmer des Auges beschränkt, sondern als der Gestalt eigen auftritt. Es ist die Bewegung des Formenspieles weicher und reicher Muskulatur, die an das flüssige Element erinnert und die Bezeichnung des Fliefsenden (Feuchten) erhält.

Im Standbild des Eros war das Erz wie zu Fleisch erweicht; er war fliefsend, und doch war nichts Weiches an ihm. Der Eros ist eine Gestalt zart und jung, für die hier Kunst das Erz in Weichheit und Jugendlichkeit schmelzen machte. Zart, obwohl der Stoff gegen das Zarte ankämpft, zum Fliefsen gebracht, obwohl der Flüssigkeit unteilhaftig; so ganz und gar war das Erz hier über die Bestimmungen seiner Natur hinausgegangen [3]).

Bei dem gröfseren Stile und der breiteren Behandlung der Aphrodite traten an Stelle des Fliefsenden jene süfs lachenden Formen reicher Körperentfaltung.

Für alle diese dem Detail der Modellierung des Körpers entnommenen Motive ist Anmut nicht mehr der zutreffende Ausdruck. Wie der Dichter mit ihr den Gesamteindruck der

Gestalt gleichsam skizziert, so wurde sie auch von der Plastik schon anfangs in den Konturen gesucht. Weder der grofse Stil, dem sich Praxiteles anschliefst, noch seine Vertiefung in jene Details läfst eine solche Reduktion der Körperhaftigkeit zu, wie sie das Anmutige der Gestalt erfordert. Die Anmut bleibt daher hier für den Körper nur als mitwirkender Bestandteil in der Schönheit beschlossen, und im übrigen auf den Ausdruck einzelner Züge beschränkt. Nur insoweit bietet nach der Auffassung von Brunn diese Entwicklungsstufe der Plastik eine ähnliche Erscheinung, wie sie die Lyrik in der Dichtung erkennen liefs, dafs: „zur Zeit des Praxiteles, und gewifs zum Teil durch ihn selbst, die jugendliche Bildung der Götter überhand nimmt“ [1]).

Erst die veränderte und konsequent durchgeführte Proportionslehre des Lysippos führte über diese Schranken der Plastik hinaus und auf die Versuche des Kalamis, Kallimachos und Euphranor zurück: Lysippos machte die Köpfe kleiner als die Alten, die Körper dünner und trockener, um ihre Schlankheit zu steigern, und stellte sein neues Gesetz des Ebenmafses den vierschrötigen Gestalten der Alten gegenüber [2]).

So tritt an die Stelle des Flüssigen, der breiten Modellierung des Praxiteles, hier das Trockene der Formen; an Stelle der gediegenen Körperhaftigkeit der Gestalten des Polyklet, eine bewufste Zusammenziehung nach zwei Dimensionen. Der Gesamteindruck, den dieser Verlust reicher Formenschönheit erkauft, ist die schlanke Gestalt, ihre elegante und angenehme Erscheinung [3]).

Aber das Lob der Anmut der Gestalt wird auch den Schöpfungen Lysipps von der Kritik nicht beigelegt, nur von der Stirn des Kairos leuchtete, heifst es, Anmut [4]). So wörtlich oft die Schilderung, die Kallistratus von diesem Bilde giebt, mit seiner Besprechung des Dionysos und Eros von Praxiteles übereinstimmt, so kommt doch schon hier jener Begriff des Flüssigen der Formen in Wegfall und es ist wohl anzunehmen, dafs die beliebten Porträtstatuen des Alexander, seines Hofstaates und seiner Grofsen, die ernsteren Aufgaben

der Plastik in die Prätension eleganter, mehr äufserlich imponierender Gestalten verflüchtigten.

Günstiger scheint sich die Kunst der Malerei der Anmut der Formen erwiesen zu haben.

Schon Parrhasios wandte seine Sicherheit und Leichtigkeit der Darstellung teils dem Ausdruck der Gesichter, teils den Konturen der Körper zu: Er fafste die Gesichter ausdrucksvoller, behandelte das Haar gefälliger (elegantius), lieh dem Munde mehr Anmut (venustas). Er zuerst gab auch den Gemälden Ebenmafs und gewann den höchsten Preis durch die Linien seiner Umrisse; hierin aber besteht die gröfste Feinheit der Kunst. Das Körperhafte zu malen und die mittleren Partieen der Dinge, ist zwar auch eine Sache von Belang, aber doch eine solche, in der schon viele Ruhm erwarben. Die Fähigkeit hingegen, die Umrisse des Körpers zu machen und das Verlaufen der Gemälde abzugrenzen, wird im Fortschritte der Kunst nur selten angetroffen. Der Umrifs nämlich mufs hier zugleich selbst eine Rundung sein und sich so verziehen, dafs er anderes, was weiter zurückliegt, verspricht und so zeigt was er verhüllt[1]).

Auch hier tritt also die Neigung zu einer Reduktion des Körperhaften ein. Die Modellierung des Fleisches muskelreicher Teile, die Zeuxis auszeichnet, weicht der Sorgfalt in der Führung des Umrisses. Freilich spielt der Umrifs in der Malerei eine andere Rolle, als in der Plastik. Er fällt hier noch ganz in das Kunstwerk hinein und löst in dem Verziehen der Farben eine bedeutsame Aufgabe der Kunst. Nur eine solche Beherrschung der Farbe im Umrifs konnte die Typen der einzelnen Götter und Heroen durch geistreiche Erfindung und scharfe Charakteristik in dem Grade fixieren, dafs Parrhasios hierin zum Gesetzgeber wurde, dem alle Späteren folgen.

Nikophanes wird seiner Sorgfalt wegen gerühmt, und während seine Farben hart waren, sei die Gefälligkeit und Zierlichkeit seiner Gebilde so grofs gewesen, dafs ihm in der Anmut (venustas) nur wenige zu vergleichen wären. An Grofsartigkeit hingegen und Kunstgewicht stehe er Zeuxis und Apelles nach[2]). Wie bei Parrhasios die Detailierung gegen-

über dem Umriſs, so tritt hier die Farbe gegenüber der Zeichnung zurück, die somit als der Träger der Anmut erscheint. Auch Aristides wird hart in der Farbe genannt, aber als erster Maler der Seele gepriesen. Namentlich sorgfältig habe er die Frauen gemalt, Licht und Schatten wohl beachtet und die Gestalten möglichst von der Tafel abgehoben[1]). Diese Richtung auf den Umriſs und charakteristische Zeichnung muſste in einem Maler gipfeln, der seine ganze Virtuosität schon in einer einzelnen Linie kenntlich zu machen wuſste. Ihm allein auch unter den bildenden Künstlern wird Anmut, als bestimmender Charakter seiner Werke, zugesprochen. An Geist und Anmut ist Apelles der hervorragendste, urteilt Quintilian, und der Künstler selbst, berichtet Plinius, habe gesagt: nur seine Anmut fehle auch den vielgelobten Malern der Zeit, in ihr gebe es keinen, der ihm gleiche[2]).

So gehörte nicht nur die leichtere Gestalt, sondern auch das andere Material, die leichte Führung der Hand, eine kühne, vielleicht skizzenhafte Behandlung dazu die Anmut der Gestalt über die Schönheit siegen zu machen. Man müsse die Hand im rechten Augenblicke vom Gemälde zurückzuziehen wissen, in dem Zuviel stecke mehr Gefahr, als in dem Zuwenig, — lauteten die technischen Grundsätze Apelles'[3]).

Mit dem gröſsten Kunstgeschick verband er bei feindurchdachtem Kolorit die gröſste Einfachheit, und so vermochte er die lieblichste Schönheit in der Aphrodite Anadyomene von Kos zu erreichen: deren Gestalt kein wirklicher Körper, nur etwas Körperartiges, deren Blut nur ein dem Blute Ähnliches war[4]). Im einzelnen werden nur noch die Linien des Mundes und das wasserbenetzte Haar gepriesen; aber Athene und Here selbst würden jetzt sprechen: nicht mehr bestreiten wir dir deine Gestalt[5]).

Deutlicher läſst sich die ästhetische Ergänzungsbedürftigkeit des schlechthin Schönen nicht aussprechen, als es die Kunst in der Scheidung der Göttin der Schönheit selbst in eine himmlische und eine menschliche that. Jene, in ihrer Würde, liegt im Streite mit Athene und Here, diese, in der sich Anmut und Lieblichkeit der Schönheit verschmolzen, ist unangefochten in ihrem Besitz. Die

Anmut erscheint hiernach als eine vorwiegend poetische Kategorie, die in den bildenden Künsten nur einen beschränkten Spielraum, und ihre Anwendung mehr auf Teilvorstellungen und einzelne Gestalten findet.

Die Kritik der bildenden Kunst verband mit der Anmut der Gestalt den Begriff des Dünnen oder Feingliedrigen (λεπτόν). Die Dichtung spricht zwar nur herabsetzend von dünnleibigen Menschen und dünnen Beinen, verbindet aber in anderen Fällen doch auch ein wohlgefälliges Urteil mit dem Worte, wenn es von den Zweigen der Weiden und Myrten, von feinen Gewändern, den zarten Flammen der Liebesglut oder leckeren Gebäcken gebraucht wird [1]). Für den der Anmut verwandten Wuchs jugendlicher, vornehmlich mädchenhafter Gestalten oder die Gliedmafsen des Leibes hat die Dichtung einen weit anschaulicheren und ästhetisch schärferen Ausdruck (ῥαδινός). Fast gleichbedeutend mit Anmut ist: Du Schlanke! schlankes Mädchen! schlankes Weibchen! eine geläufige Anrede der Geliebten, und der schlanke Hals, die schlanken Schenkel werden von der erotischen Lyrik gepriesen. Wenn Sappho den lieben Bräutigam schön mit einem schlanken Gewächse zu vergleichen meint, so wird wiederum der Lorbeer ein jungfräuliches Bäumchen genannt und Leto umfafste die schlanke Palme von Delos [2]). Das Zarte hingegen der Textur und Gestalt (τέρην) tritt im Laube des Lorbeers, der Esche, der Haut des Körpers, dem Gewebe, aber auch an der Blüte der Jugend und an dem Klange der Flöte hervor [3]).

2. Das Liebliche (ἐρατεινός, ἱμερόεις).

Auf Eros und Himeros verweist ein der Anmut in umfassenderer Weise verwandter Begriff, das Liebliche. Hesiod gebraucht die Worte mit Vorliebe für Wuchs und Gestalt der beweglichen, schönfüfsigen Meer- und Wasserfrauen und Nymphen: Thetis, Thalia, Hippothea, Euarne, Dione, Kerkeis, Peträa, Kalypso. Ihnen gesellen sich bei Homer noch weitere Nymphen zu, und auch des Achilleus Freundin Briseis und der Helena Tochter Hermione [4]).

Ist hiernach das Liebliche der Gestalt eine insbesondere mädchenhafte Schönheit, der holdeste Reiz der Jugend, so

tritt der Begriff doch auch in eine noch engere Beziehung zu Aphrodite, als die Anmut, wenn das Liebliche ausschliefslich als ihre Gabe gedacht wird, die mit den übrigen Zauberreizen in ihren Gürtel verwebt ist, und von ihr erst für Here, so reich diese selbst Schönheit und Anmut umleuchten, erbeten werden mufs. Auch Hermione gleicht der Aphrodite an Ansehen; Helena, der Göttin durch ihre Schönheit schon am nächsten stehend, ist lieblich von Gestalt und leiht dem Erze den lieblichen Schmuck ihrer Glieder, und die süfslächelnde Göttin selbst ist der Quell alles Liebesverlangens. So gewinnt das Liebliche eine erotische Färbung und bezeichnet die weiblichen Körperreize überhaupt, das Antlitz, das Haar, vorzüglich die Brust der Frauen, die weifsen Glieder der Here, den schwellenden Busen Aphrodites oder die Zwittergestalt des Hermaphroditen [1]). Daher konnte das Liebliche auf Werke der Plastik Anwendung finden, deren reiche Körperhaftigkeit den Begrift der Anmut von ihnen fernhielt.

In erhöhtem Mafse aber greift das Liebliche in das Seelenleben, in die Gefühle, Triebe und erotischen Beziehungen ein. Die Freuden der Liebe selbst, die Paris von den Kämpfen fernhalten, sind Aphrodites liebliche Gaben, und auf ihre lieblichen Werke der Hochzeit verweist Zeus die verwundete Göttin zurück. Auch die Lyrik weifs allerlei liebliche Dinge zu besingen: das bräutliche Lager, die Zügel der Jungfräulichkeit, Schamhaftigkeit und die liebliche Jugend. Auch blofs sinnliche Genüsse, wie die Freuden des Mahles, die Wohlgerüche der Frauengewänder und der Duft der Wiesen schliefsen sich jenen Vorstellungen an [2]).

Seine vorherrschende Anwendung aber findet das Liebliche neben der Gestalt des Weibes in Tanz, Gesang, Spiel und Dichtung, oder den idyllischen Scenerien der Natur.

Demeter selbst ist die schönbekränzte liebliche Göttin der Blüten und Früchte und liebliche Frühlingsblüten pflückend wird ihr die Tochter geraubt. Über blumenreiche Wiesen, Bergeshalden, wohlbewässerte Auen, blühende Ackerfluren, heilige Haine, über Eilande, Meeresgestade, freundliche Wohnstätten der Menschen und die Tempel der Götter breitet sich diese Stimmung anheimelnd aus [3]). Auch stärkere

Empfindungen, wie die wehmütige Sehnsucht, die Odysseus und seine Gefährten befällt, oder die festlich heitere Lebensfreude umfafst der Begriff. Das Spiel der Leier beim Traubenfest, der festliche Reigen, der die Stadt durchzieht, der Gesang des Phemios, der Telemachos' Herz entflammt, die Klänge der Flöten, welche die Musen geleiten, der Gesang und das neu erfundene Spiel, mit dem Hermes den Apollon entzückt, die Gesänge Pindars, die Muse der Sappho und das Antlitz Homers begegnen sich in der Empfindung des Lieblichen[1]).

3. Das Süfse (γλυκύς, ἡδύς).

Am meisten vertieft sich die auf das Individuelle gerichtete lyrisch-ästhetische Empfindung in dem Begriffe des Süfsen.

Auf die äufsere Gestalt findet das Wort in der epischen Dichtung keine Anwendung. Schon als stehendes Beiwort des Weines streift es die gröbere, sinnliche Bedeutung ab und gewinnt eine freiere, geistigere Färbung. Nach der erotischen Seite ist es dem Lieblichen verwandt: schmachtend mit süfs lächelndem Munde erregt die Göttin in den Herzen Liebesverlangen[2]). Mehr aber ist es die seelenbewegende Macht der Töne, des Liedes, der Rede, die hier zu innigerem Ausdruck gelangt. In süfsen, herzbeschleichenden Gesängen erfreuen die Musen Götter und Menschen; mit süfsem Tau benetzen sie die Zunge gottbegnadeter Herrscher, dafs ihnen wie Honig Rat und Rede vom Munde fliefst, und die Völker ihren Worten horchen. Die Musen selbst sind die süfsredenden Töchter des Zeus; der Hymnus nennt Homer den süfsesten Sänger und die Lieder und Klänge, von dem Singen der Sirenen bis auf die Stimmen der Vögel herab, begleitet das Wort[3]). Über diese einzelnen Bewegungen der Seele hinaus bezeichnet es aber auch umfassendere Stimmungen des Lebens. Süfs umfängt der Schlaf Götter und Menschen und bringt sanftes Vergessen der Mühen des Tages. Auch das Leben selbst und das Wohlsein, das es gewährt, ist süfs, und zu beklagen ist, wer seine Tage in Leiden verbringt, oder dem sie vorzeitig der Schlachtentod kürzt. Süfser ist nichts als das Vaterland und die Eltern, aber dem Manne

ist süfser der Kampf als ruhmlose Heimkehr. In gleicher Weise wird das Wort zum Ausdruck des mütterlichen Empfindens, mit dem Demeter über den Verlust der süfs sprossenden Tochter klagt, und Penelope in dem rückkehrenden Sohne das süfse Licht ihres Lebens begrüfst[1]).

Nur dem Unerfahrenen ist der Krieg süfs, sagt Pindar, und die Lyrik schmilzt dem Begriffe die Züge ab, die ihm nur äufserlich sind, vertieft und belebt ihn aus dem Geist dieser Dichtungsart. Hier wird das Wort der bevorzugte Ausdruck der Empfindungen und Gefühle der Seele, zur natürlichen Bezeichnung der Dichtkunst in Worten und Tönen. Den Ruhm, den der Hymnus dem epischen Dichter lieh, nimmt das lyrische Lied selbst mit gröfserem Rechte in Anspruch und dehnt ihn über das gesamte Gebiet der Dichtung aus. An die süfs redenden Chariten und das süfse Licht der Musen schliefsen sich Simonides, Alkman, Sappho, Anakreon, Sophokles, die süfs flötende Bühnennachtigall Euripides, Erinna und Rhianos mit ihren süfsen Gesängen an[2]). Unermüdlich in neuen Wendungen weifs namentlich Pindar den Begriff mit dem Leben der Dichtung zu verweben. Mit den Chariten kehrt alles Erfreuliche und Süfse bei den Menschen ein, so auch die Gesänge des Dichters. Als ihre Gabe weiht er die süfse Frucht des Geistes den Siegern im Wettkampf, und jede ruhmvolle That wirft wiederum einen süfsen Antrieb in die Ströme der Musen, der dem Gemüte des Dichters die süfsesten Sorgen erregt. Einem süfsen Mischkrug volltönender Gesänge gleicht der Dichter, welcher süfsen Trost den Leiden und den Kränzen des Ruhmes süfse Blüten leiht, und Zeus giebt allen Freuden süfses Gelingen[3]).

Während Pindar seine Kunstform vorzugsweise gestattet den Dichter selbst in seinen Stimmungen, Hoffnungen und Erfolgen zu begleiten, und so an Lied und Gesang, Rede, Wort und Stimme, Harfe, Leier und Flöte das süfse Walten der Musen zu preisen, wird auch inhaltlich die Lyrik von Vorstellungen bewegt, welche in dieser Empfindung zusammenfliefsen.

Auch hier wird das Süfse des Schlafes, aber lyrisch belebter: der süfse Lagergenosse, die süfse Fessel der Augen-

lider, die nach festlichen Gelagen der Friedenszeit kein Kriegsruf schon in der Frühe löst, gepriesen. Die Lyrik zieht auch die Nacht in den Kreis der Freuden des Lebens. Die grofsen epischen Gegensätze, die mühevollen Kämpfe des Tages und die Ruhe der Nacht, die freudige Thatkraft des Lebens und das traurige Los des Schattenreichs, treten zurück. Zwar wird auch hier geklagt, dafs dem süfsen Leben nur kurze Zeit gegönnt ist, dafs oft die Jugend noch vor der Blüte, ja selbst das süfse Leben des Säuglings dahinwelkt; aber die Lyrik erwählt sich aus dem Ablauf des Lebens die süfse, die honigsüfse Zeit der Jugend, wie aus dem Wechsel des Jahres den süfs duftenden Frühling, den die dunkle Schwalbe und die Nachtigall vielredend verkündet. Lieber aber als der Sängerin Nachtigall und dem Rufe des Rebhuhns, dem Alkman, der aller Vögel Stimmen kennt, seine Weise nachbildet, lauscht der Dichter der süfsen Stimme des Mädchen, die liebliches Lächeln, Sehnsucht erweckend begleitet. Bitter-süfs freilich sind die Qualen der Liebe, aber durch die Macht der Kypris überströmt sie doch immer wieder das Herz, denn süfser Zauber ruht auf des Mädchen lieblichem Antlitz. Und wiederum von der süfsen Mutter fort und dem Webstuhl treibt Sehnen das Mädchen zum Jüngling.

Süfs ist verstohlener Liebesgenufs, und die schnellste Gunst die süfseste; aber auch mit leichter Hand wirft Aphrodite schämig Liebende auf das bräutliche Lager und gewährt ersten süfsen Genufs, die honigsüfsen Blüten des Frühlings zu brechen [1]).

Auch auf die körperliche Erscheinung überträgt die erotische Lyrik das Wort, wenn von der süfsen Gestalt, dem süfsen Bilde, den süfsen Augen und süfsem Leibe der Geliebten die Rede ist [2]).

Selbst das Drama hält diesen lyrischen Ton des Wortes fest, und weifs ihn teils zu den rührenden und weichsten Zügen, teils zu den herbesten Kontrastwirkungen zu verwerten, sei es, dafs unter dem lastenden Verhängnis auch das Furchtbare zum Ersehnten wird, sei es, dafs die umnachtete Seele verlorenen Liebesglückes gedenkt. So fleht Herakles zum süfsen Hades; Euadne nennt den Tod süfs; Ödipus betet zu

den süſsen Töchtern der Nacht, und ihm ist es süſs, im Leide der Leuchte der Augen beraubt zu sein.

Andromache nennt ihr Söhnchen den süſsen Hauch des Lebens, das süſseste Bild des Vaters; Medea gedenkt des süſsen Atmens der Kinder, der süſsen Kinderpflanzung, Elektra der süſsen Mühen, mit denen sie den Bruder gepflegt, Ödipus, wie es das Süſseste ist, der Eltern Auge zu schauen, Ismene der süſsen Stimme der Schwester und Klytämnestra klagt um den süſsen Schlaf, der sie flieht, und preist es als das Süſseste für ein Weib, die Heimkehr des eignen Mannes zu sehen[1]).

4. Das Selige (ὄλβιος. μάκαρ. εὐδαίμων).

Mit der tieferen Bedeutung des Süſsen und Lieblichen berührt sich die im Seligen liegende höchste Steigerung des individuellen Lebensgefühles. Das Schluſswort der Hausregeln Hesiods weist auf die ungetrübte Seligkeit des schuldlosen Mannes hin und ihrer erfreuen sich die Dämonen auf den Inseln der Seligen, Herakles nach vollbrachtem mühereichen Leben und der Dichter, dem die Gunst der Musen zu teil ward. Ihnen schlieſsen sich bei Pindar die Hyperboreer an, und bei Homer bezeichnet das Wort das Lebensglück der Menschen, den Genuſs der Fülle des Besitzes, der Eltern, Kinder und Heimat. Die erotische Lyrik sammelt dann um Aphrodite den Kreis der Seligen, welche die Musen beglückten, denen das Los der Schönheit zufiel, oder Erfüllung im Besitze der Geliebten zu teil ward[2]).

Auch die schon abstraktere Glückseligkeit, deren sich die Götter bei Homer erfreuen, und sonst nur Männer von hoher Machtfülle, wie Agamemnon und Achill, wird von der Lyrik individueller belebt und den Chariten und Günstlingen der Musen zu teil. In eine feste Formel gefaſst, geht sie dann in die Seligpreisungen des Christentums über[3]).

Selbst der Ausdruck für den begrifflich fixierten Begriff, die Eudämonie der Philosophen, gewinnt eine ästhetische Färbung wenn Platon von der seligen Schau des Farbenspieles spricht, welches die himmlische Erde im Jenseits gewährt[4]).

5. Das Lächerliche (γελοῖος).

Der Stimmung des gehobenen Lebensglückes, welche die letzten Kategorien bezeichnen, schliefst sich zunächst das Heitere (φαιδρός) und das Lachende (γελᾶν) an. Wenn das Glück sich für uns entscheidet, dann erst möge die Zeit der Freude und des Lachens kommen! mahnt Orest. Mit heiterem Antlitz soll das Hausgesinde Agamemnon empfangen, aus heiteren Augen lacht Ismene der Schwester entgegen, das heitere Auge, das letzte Anlachen der Kinder trifft das Herz Medeas und die heitere Frühlingserde preist die Lyrik[1]). Bei Homer lacht der Boden unter dem Waffenglanz des gerüsteten Heeres, die gewaltige Erde lacht und die Meerestiefe jubelt über die Geburt des Apollon. Die Lyrik spricht von Hainen, die mit ihrem Laube in den Himmel hinein lachen, von lachender Flut, mild lächelndem Zephyr, vom Frühling, der purpurne Blüten treibend lächelt, von lachenden Lilien und Trauben, wie denn auch die Kunstkritik süfs lachende Formen Aphrodites pries[2]).

Aber auch das Lächerliche selbst findet nach der Dichtung hier seinen ästhetischen Anschlufs. Nicht zufällig legt Homer ein süfses Lachen der Aphrodite bei, derjenigen Göttin, welche, mit Ausnahme der Artemis, Hestia und Athene, alle Götter und Menschen besiegte, und die auch Platon neben Dionysos die scherzliebende Göttin nennt. Damit sie nun nicht hintreten könne vor die Götter, süfs lächelnd, dafs sie alle in Liebe verstrickte, machte sie Zeus selbst zur Mitschuldigen in der Liebe zum Anchises[3]).

Ist es der Widerspruch der hochmächtigen Götter und ihrer kleinen, menschlichen Schwächen, der das Lächeln der Göttin erregt, so giebt dieses doch auch dem Bewufstsein ihrer siegenden Überlegenheit Ausdruck.

Auf ähnliche Kontrastvorstellungen, wenn auch meist minder feine, bezieht Homer auch sonst diesen Begriff. Here selbst lächelt, als Hephästos sie mit der Erzählung seines eignen Mifsgeschickes zu trösten sucht; der hinkende Gott als geschäftiger Mundschenk, das im Netze gefangene Liebespaar (Hephästos, der langsame, haschte Ares, den schnellen)

erregen in den Göttern unermeſsliches Lachen. Auch der Freier Lachen über die Züchtigung des zudringlichen und prahlerischen Bettlers, oder ihr Witz über den kahlköpfigen Odysseus, gehörte in das gleiche Gebiet einer derben, harmlosen Lächerlichkeit, die aus der Stimmung der Lebensfreude erwächst[1]).

Wenn hingegen Thersites an den Fürsten immer herumspäht und ergattert was den Achäern lächerlich wäre, so geht der Begriff in das herabsetzende, bloſse Verlachen über und der Dichter kann hier von keiner Heiterkeit der Stimmung, die es erregte, berichten. Auch die Lyrik und Dramatik berührt das Lachen entweder als Ausdruck des Lebensglückes oder als ein kränkendes, nichtachtendes Verlachen des andern. Das Leben ist ganz ein Bühnenspiel, lerne zu spielen, verschmähe den Ernst oder ertrage den Schmerz, heiſst es einerseits, und dem gegenüber: alles ist Lachen, und alles ist Staub, und alles ist nichts, denn aus der Unvernunft ist alles geworden[2]).

Aristophanes hat diese zwei Bedeutungen nicht nur streng unterschieden, sondern auch innerhalb des eigentlich Lächerlichen mehrfache Grundformen erwähnt. In den Vögeln beklagt sich der Wiedehopf über das Lachen der menschlichen Einwanderer indem er meint: man spotte seiner. Hiergegen verwahren sich jene: wir verlachen dich nicht, nur dein Raubschnabel (ῥάμφος) kommt uns lächerlich vor. Es ist der Widerspruch der bedrohlichen Gestalt und der papiernen Gebrechlichkeit seines Baues und des ganzen friedlichen Gebarens des Vogels, dessen Verständnis der Dichter bei seinem naturkundigen Volke voraussetzen durfte; einer jener Züge sporadischer Komik der Naturformen, die er sich nicht gern entgehen läſst[3]). Das Lächerliche steht dem Heiteren und Lustigen weit näher, als dem Verlachen; es gesellt sich natürlich der Stimmung der geselligen Freude und des Tanzes und bildet den Gegensatz zur Würde des Ernstes.

Innerhalb des Lächerlichen tritt als die niedrigste Form das Grob-Kynische und Zotenhafte auf, worüber die Buben lachen, was freilich nicht hindert, daſs der Dichter selbst es oft genug in Anwendung bringt[4]).

Ebenso mifsachtet sind die platt burlesken, stets wiederholten Späfse der schlechten Komödiendichter: die stereotype Figur des unter seiner Last seufzenden Sklaven, Herakles als Fresser, Bakchos als Schlemmer, Zeus als Ehebrecher, oder das Werfen von Nüssen und Süfsigkeiten unter das Publikum. Aristophanes bezeichnet diese Gruppe der Komik geringschätzig als den Megareern entlehnt, über deren Thorheiten man sich auch sonst gern aufhielt[1]).

Dagegen wird die Karikatur als solche, Herakles im Safrangewande mit der Löwenhaut, Kothurn und Keule als lustiger Unsinn (*τίς ὁ νοῦς*) ebenso herzhaft belacht, wie die witzige Schilderung, die in den Vögeln sagt: der Einwanderer sehe mit seinen Flügeln aus wie eine schlecht gemalte Gans, oder den Turner zeichnet als ein: gebücktes, blasses, feistes, fürchterlich keuchendes Faultier[2]).

Sodann werden, als ein feineres Lächerliche (*ἀστεῖον*), die Schwänke, die lustigen äsopischen und sybaritischen Fabeln, wie sie die gebildete Gesellschaft in ihre Unterhaltung mischt, erwähnt[3]). Der Witz endlich soll durch das Lachen den Zorn entwaffnen und den strengen Richter nachsichtig stimmen[4]). Er wird hier auf Kosten der Verklagten gemacht, läfst sie mehr verächtlich als gefährlich erscheinen und berührt sich daher schon mit dem Verlachen. Aber das witzig Gesagte soll nicht nur lächerlich sein, sondern auch tiefere, gesunde Gedanken enthalten. Auf den witzigen Ausspruch des Euripides: gebt dem dicken Kleokrit den magern Kinesias zum Flügel, so trägt der Wind ihn über das Meer, erfolgt das Urteil: dieses scheint zwar lächerlich zu sein, ist aber auch Sinn darin? Erst die gehaltvollere Sentenz über die Seemacht Athens entscheidet daher das Wettspiel geistreicher Antworten zu Gunsten des zwar tiefsinnigen, aber dunklen Äschylus gegen den zwar klaren, aber platten Euripides[5]).

6. Das Reiche.

Unter dem Begriffe des Reichen lassen sich eine Anzahl von Kategorien zusammenfassen, welche sich vom Schönen

in allmählichem Übergange nach einer anderen Richtung hin als die bisher erörterten Formen abzweigen. Es ist ihnen allen gemeinsam, dafs die Gröfsenvorstellung in ihnen bereits mitbestimmend wird, aber doch noch nicht zu Anschauungen führt, die eigens durch sie zu charakterisieren wären. Die Gröfse macht sich hier zunächst als Fülle der Formen und Mannigfaltigkeit der Elemente oder als Stärke verbunden wirkender Faktoren geltend.

Diese Kategorien bezeichnen teils Elemente, welche im Schönen selbst als ein ihm wesentlicher Bestand schon mitgedacht wurden, die aber auch für sich eine Beachtung beanspruchen können, teils Erscheinungen, deren ästhetischer Eindruck stärker ist, als dafs ihm das Wort „schön" gerecht zu werden vermöchte. Sie verhalten sich zur Schönheit in entgegengesetzter Richtung, wie das Schlanke und Dünne; sie führen sie nicht zur Anmut und Lieblichkeit, sondern zum Grofsartigen hinüber. Wie jene Deminutivformen haben auch diese Steigerungsformen eine vorwiegend auf das Körperliche gerichtete Bedeutung.

Der Charakter der Steigerungsform, der Gröfsenbegriff, bringt es mit sich, dafs dort, wo in Richtung dieser Kategorien die Grenzen des Schönen überschritten werden, sie teils selbst den Ausdruck des Mifsfälligen gewinnen, oder durch verwandte Worte dahin ergänzt werden.

Als blofse Steigerung des Schönen, nur jede Störung desselben gleichsam ausschliefsend, wird das ringsum Schöne (*περικαλλής*) oder W u n d e r s c h ö n e gebraucht. Es ist auch noch in später Zeit das stehende Beiwort der Tempel und Gebäude, vieler Erzeugnisse der Kunst und Erscheinungen der Natur, die ein näheres Eingehen auf die Art der Schönheit ausschliefsen oder doch nicht nahe legen. Die wunderschöne Gestalt der Lais fafst den Gesamteindruck ihrer Formen nur zusammen [1]).

Die volle körperliche Entwicklung in der Reife beider Geschlechter, gleichsam die eheliche Schönheit, spricht das „B l ü h e n d e" aus (*θαλερός*). Die schöne, blühende Gattin hat Paris dem Menelaos entführt, Andromache findet ihr Alles: Vater, Mutter und Bruder, in ihrem blühenden Gatten und

die Hochzeit selbst wird als das Blühen des Lebens gedacht. Mädchenhaft scheut es Nausikaa, dem Vater von der blühenden Hochzeit zu reden, die ihr Athene verkündigt hat, und Aphrodite erfleht für die schöne Tochter des Pandareos von Zeus den Tag der blühenden Hochzeit. Einzelne besonders formenreiche oder mehr schmückende Körperteile, wie die kraftvollen, blühenden Lenden des Ares, die üppig hervorquellende, blühende Mähne der Rosse Achills und das Haar der Frauen, leiten zu Vorstellungen hinüber, an denen, wie an den Thränen, nur noch der Begriff des Reichlichen oder der Fülle betont ist[1]).

Mit dem Lieblichen verbindet sich oft das Weiche (μαλθακός), bald mehr zum Zarten, bald zum Weichlichen zu sich abwandelnd. Auf weicher Wiese bettet sich Leto, auf weiche Polster streckt das Mädchen ihre Glieder bei Sappho und auf der Mädchen weichen Wangen wählt Eros sein Lager. Ein Schaustück reich geschmückt, ein weiches Geschofs für die Augen, eine herzbestrickende Liebesblume, kommt Helena nach Ilion und mit weichen Worten soll Here den Willen des Zeus beugen. Die Gewänder der Frauen, das Ackerland, blühende Wiesen, der zarte Leib der Kinder, aber auch der Schlaf, die Sinnesart, und wie die schmeichelnde, so auch die trügende Rede bezeichnet das Wort. Hierin berührt es sich mit einem verwandten Begriff, der nach ganz anderen Voraussetzungen dieselbe Bedeutung gewinnt, dem Bunten[2]). Die mifsfällige Weichlichkeit wird meist in übertragenem Sinne auf seelische Eigenschaften bezogen und bildet, in das moralische Gebiet übergreifend, später für die Pädagogik der Philosophen einen wichtigen Gesichtspunkt. Wie notwendig ein solcher wurde, lehrt die erotische Lyrik, die viel von erweichten Herzen oder unerweichbarem Gemüt, von den weichen Umarmungen der Ehe, den weichen Küssen der Sappho und anderem mehr, von weichgelockten Hamadryaden, weichen Gliedern, Verschlingungen, weicher Leier, von weichen Flöten und weichem Zephyr zu sagen weifs[3]). Die bildende Kunst brachte den Begriff in den Formen des Eros, des Bakchos und anderer Knaben- oder Jünglingsgestalten zur Anschauung.

Teils wohl auch Formenfülle, teils aber bloſs der Liebreiz tritt im Zarten (ἁπαλός) hervor. Die zarte Blüte des Leibes weicht den Runzeln des Alters, auf zarte, kunstreiche Hände weist die Feinheit des Gewebes hin, zarte Kränze zieren den zarten Hals der Mädchen, und zarte Finger und Hände preist die Lyrik in erotischen Spielen. Auch dem seelischen Leben dient das Wort zum Ausdruck, wenn Anakreon von der zärtlichen Schwester spricht, oder Archilochus den zarten Sinn übermannender Liebesglut weichen läſst. Anakreon aber klagt um die schwellenden Locken des Knaben, und in jungfräulichen Reizen prangt die üppige Eranno. Sappho besingt den Schlummer an der schwellenden Brust der Lieblichen, zieht aber die schöngestaltete Mnasidika der üppigen Gyrinno vor. Anschwellend bespült die purpurne Woge das Gestade des Meeres [1]).

Von den Formen des Leibes aus verbreitet sich das Üppige (ἁβρός) über das ganze Gebiet sinnlichen Lebensgenusses. Aphrodite und ihr Sohn Eros sind üppige Götter, ihnen schlieſst sich Adonis an. Hierher gehören denn auch, in engster Beziehung zu Aphrodite und Eros, die Formen der Rose und des Apfels in ihrer erotischen und kynisch ausartenden Verwendung in der Lyrik. Sappho giebt sich dem üppigen Genusse des Schönen hin und üppige Lust möge Kypris dem Nektar goldener Becher mischen. Theognis tadelt mit Bitterkeit üppige Gelage und Lebensgenüsse des Reichtums [2]).

Auch das Flieſsende (ὑγρός), welches die Kunstkritik auf den Körper des Eros und Bakchos anwandte, findet sich in der Lyrik in diesem Kreise üppiger Schönheit. Von der historischen Bedeutung des Nassen und Feuchten, wie sie in den Wassertieren, dem regenliebenden Frosch, den feuchten Narzissen, der meerentstiegenen Kypris und dem thränenfeuchten Auge vorliegt, geht der Begriff unmerklich in eine bloſse Formbestimmung über. Schon der schwimmende Blick des Auges besagt mehr, als das Feuchte, und auf der Stirn eines neu für den Tempel gearbeiteten Bildwerkes kann doch wohl nur der Glanz der Formen ruhen, wie denn auf den bewegten, rundlichen Hüften die Formen flieſsender selbst als das Wasser spielen. Wird die Flöte feuchtklingend genannt und

die feuchte Beute der Begierden erwähnt, so ist die Bedeutung zweifelhaft[1]).

Schon weit vorwiegend einer mifsfälligen Beurteilung verfällt das Ausschweifende, Schwelgerische, die Überwucherung in jeder Gestalt (*τρυφερός*). Die Erotik räumt ihm zwar einen Platz unter ihren zweideutigen Gütern ein, wenn sie von dem üppigen Lächeln der grofsäugigen Antikleia, von der üppigen Zenophile und Skylla, oder einer Tryphera, die es nicht nur dem Namen nach sei, redet. Schon durch Platon wird das Wort ein feststehender Ausdruck der sittlich-politischen und ästhetischen, abfällig urteilenden Kritik[2]).

Neben der Steigerung oder Detaillierung, welche die Schönheit durch die vorige Kategorien in Richtung der körperlichen Form gewinnt, erwartet man einen ähnlichen Ausdruck für die andere Seite der sichtbaren Welt, für das Licht und die Farben; wurde doch das Gebiet der Klänge und Töne schon durch die Kategorien des Lieblichen und Süfsen eingehend gewürdigt.

Zwar hat schon Hesiod die Farben öfter berührt, aber sie treten hier wie auch später meist nur vereinzelt auf und werden nicht in ihrer selbständigen Bedeutung und ihrem Zusammenwirken beachtet. Daher sind auch die Begriffe des Bunten und Prächtigen in der Dichtung gerade in ihrer natürlichen Anwendung auf die Farbenwelt nur wenig entwickelt. Um so mehr aber tritt schon hier das freie Verständnis hervor, mit dem der Grieche das Charakteristische eines Eindruckes von seinen materiellen Bedingungen abzulösen und in seiner geistigen Allgemeinheit festzuhalten vermochte.

B u n t (*ποικίλος*), im gewöhnlichen Sinne des Farbenreichen, werden kunstvoll gearbeitete Waffen, Panzer, Wagen, Geräte, Gewänder, das Pardelfell um die Schultern des Menelaos, der Drache, Vögel, und um ihrer Blütenfülle willen die Frühlingsmonate genannt. Dem Farbenbunten aber schliefst sich der Eindruck wechselreicher Töne und Klänge im Gesang der Nachtigall, im Flöten- und Saitenspiel, oder der kunstreiche Gesang des Dichters an. Werden so Farbe und Klang, Malerei und Musik durch den Begriff zunächst zu-

sammengefafst, so dehnt er sich doch auch auf Gestalten und Formen aus, wenn Homer den Hephästos, nach des Dädalos Vorgang, einen bunt verschlungenen Chorreigen bildend darstellen läfst, oder von buntem Reichtum der Formen die Rede ist. Äschylos hebt das Charakteristische des Begriffes scharf heraus, wenn er das vielmaschige Netz, die blofse Koordinierung gleicher Gestalten, bunt nennt. Klingt auch hier vielleicht schon der Nebengedanke des Unentwirrbaren und Verhängnisvollen hindurch, so ist doch auch für diesen übertragenen Gebrauch in rein geistiger Bedeutung das nämliche Moment einer koordinierten Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten bestimmend. Schon wenn Sappho die Aphrodite „buntthronende" nennt, so hat man wohl an die Allmacht und die wechselnde Laune der Göttin zu denken, wie denn auch das Gold ein vielseitiger oder bunter Künstler heifst. Der Erfindungsreichtum des Prometheus und der vielgewandte Rat des Odysseus führt zur bunten Vieldeutigkeit des Rechtes, der Charaktere, der Listen, der bunten Schlange im Busen des Heimtückischen und zum berühmten, bunten Fuchse des Archilochus hinüber[1]).

Bei diesem Zurücktreten der Farbenbuntheit entwickelt sich der Begriff in der Dichtung noch nicht zu der Steigerung der Schönheit, die im Prächtigen liegt, sondern behält die abstraktere Bedeutung, welche ohne Berücksichtigung des besonderen, phonetischen, koloristischen oder plastischen Charakters, das Schmückende, Kosmetische, die populärste Form der Schönheit überhaupt bezeichnet. Das Bunte vertritt so in besserem Ausdruck den Gedanken, der in der späteren Ästhetik die Mannigfaltigkeit zu einer wesentlichen Forderung der Schönheit erhebt.

Auch das seltenere poetische Wort das Schimmernde (αἰόλος), das nach Platon mit dem Bunten gleichbedeutend ist, wird nicht vorwaltend auf die Farbenschönheit bezogen und führt zu keiner tiefen Würdigung derselben. Sowohl der Wechsel der Bewegung, wie das Wirbeln des Rauches, als auch das Spiel der Farben und des Glanzes, das Blinken und Blitzen geschwungener Waffen und das Schillern der Farben an der Schlangenhaut des Drachen, an buntverzierten

Schilden und Panzern, findet darin seinen Ausdruck. Auch wenn die Nacht schimmernd genannt wird, braucht nicht an die Bewegung und den Wechsel des Lichtes einzelner Sterne gedacht zu sein, sondern an den Gesamteindruck, den die Vielheit der Sterne verschiedener Lichtstärke bedingt[1]).

Diesen Begriffen schliefsen sich unter dem allgemeinen Gesichtspunkte des Kosmetischen noch einige Formbestimmungen an, deren abstrakter Charakter es bedingt, dafs die spätere Reflexion sie ebenso wie das Mannigfaltige einseitig zur Erklärung des Schönen herbeizog.

Dahin gehört das Schmückende (κόσμος) im engeren Sinne, das zunächst als Zierrat und Ausputz der Rosse, der Kleidung der Frauen oder als der Ehrenkranz für den Sieger erscheint, dann aber auch von der Ordnung in der Rede, den Versammlungen oder den Kriegsheeren gebraucht wird, und später beide Beziehungen in der Schönheit und Ordnung des Weltalls zusammenfafst[2]). Der noch abstraktere Begriff der Anordnung (τάξις) in der Stellung und Lage der Dinge zu einander wird von der Dichtung selten genutzt. Er entwickelt sich am grofsartigsten in festlichen Aufzügen und dem prächtigen Anblick einer Heeresaufstellung, wie sie Xenophon später mit Vorliebe schildert[3]).

Das Harmonische (ἁρμονία) wird zunächst von der mechanischen Fügung und Verknüpfung der Teile eines Ganzen, dann aber auch vom Zusammenpassen, Verbinden von Sachen und Personen, dem Anlegen von Schmuck und Bekleidung des Körpers und der Vereinigung der Geschlechter in der Ehe gebraucht. Schon Äschylus wendet den Begriff auf die unverbrüchliche Weltordnung des Zeus an, und von der allgemeinen Bedeutung des Passenden wird er auf den musikalischen Wohllaut übertragen und in der Göttin Harmonia personifiziert[4]).

Das Ebenmäfsige (σύμμετρος) endlich knüpft an die Ähnlichkeit der Dinge an, wie etwa die Locke des Orest zu dem Haar der Elektra stimmt, eine Handlung mit dem Gesetze im Einklang steht, wenn sie dasselbe erfüllt, oder die Gleichheit des Mafses die Dinge zusammengehörig erscheinen läfst. Aber auch das Zweckentsprechende fällt unter diesen

Begriff, wie dafs jemand der Stimme des Rufenden erreichbar ist, oder eine Rede zur Sache stimmt[1]).

Allen diesen Vorstellungen ist es gemeinsam, dafs sie, wie die Schönheit selbst, eine gewisse ästhetische Neutralität besitzen, und nicht, wie das Anmutige und Erhabene, verschiedenen Grundformen angehören. Im Unterschiede hiervon zeigen die Farben und Töne, die, in der Buntheit befafst, ebenfalls dem Kosmetischen zufallen, im einzelnen eine Reihe charakteristischer Stimmungen, welche sie in gewisser Wahlverwandtschaft verschiedenen ästhetischen Kategorien zuordnen. Eine eigentliche Farbensymbolik fehlt dem Altertum durchaus; hierzu ist seine Auffassung viel zu konkret und allem Gekünstelten abhold. Selbst die Gegensätze von Licht und Finsternis führen nur zu allgemeineren Stimmungen, die in einem sehr reich entwickelten, übertragenen Ausdruck zur Geltung kommen.

Das Licht (φῶς) selbst, das die Gestirne entsenden, und die Augen, die schönen Lichter, widerstrahlen, gewinnt sowohl als die Bedingung alles Lebens, wie auch seinem unmittelbaren Eindrucke nach die Bedeutung des schlechthin Wertvollen, des Heiteren und Beglückenden überhaupt[2]).

Ihm schliefsen sich dann die lichteren Farben, zunächst das Weifse (λευκός) an. Im Gegensatz zur schwarzen, finsteren Nacht ist der lichte Tag der glückliche. Dem Helios wird das weifse und männliche Lamm geopfert, während das schwarze, weibliche der Gäa gebührt. Die schönsten Rosse sind die schneeweifsen des Königs Rhesos und ein weifses Gespann führt der Seher Amphiaraos. Mit Elfenbein-Weifse schmückt Athene die erneute Schönheit Penelopes, silberweifs sind die Füfse der Thetis, marmorweifs Brust, Hals und Antlitz der Schönen, und weifse Lilien dienen dem Dichter zum Vergleiche. Das Reine und Lautere tritt am Weifsen hervor wenn Scham und Scheu sich in weifse Gewänder hüllen und diese, im Gegensatz zu dem schwarzen Trauergewand, den Schmuck der Feste bilden. Das Licht und das Weifse sind die augenfälligsten Beispiele der Reinheit, der Freiheit von allem Fremdartigen, die den ästhetischen Eindruck in sittliche und religiöse Vorstellungen hin-

überführen, zu reinen Händen und Herzen und der reinen Jungfräulichkeit (τῆς καθαρῆς παρθενίης) Marias[1]).

Aber auch dem Blonden (ξανθός) kommt ein solcher idealer Vorzug zu, wenn an Achill, Menelaos, Odysseus, an Apollon, Artemis, Athene, Demeter, Persephone, den Chariten, der Leda, und vielfach an sterblichen Mädchen ausdrücklich die Blondheit erwähnt wird. Nur die Erotik behauptet: schwarz oder blond, aus beidem leuchtet die Anmut! Es handelt sich auch hier nicht um eine abstrakte Farbenbezeichnung, sondern um den reicheren konkreten Eindruck des Lichten[2]).

Eine fühlbare Abwandlung schon findet die Stimmung im Goldigen (χρύσεος), obwohl es oft mit dem Blondem wechselnd gebraucht wird. Keineswegs ist nur der Wert des Metalles dafür bestimmend, dafs der Dichter gern alles Köstliche mit dem Golde in Beziehung bringt, sondern der konkrete Eindruck, in welchem das Lichte sich der Energie des Farbentones, von Glanz und Schimmer unterstützt, verbindet, steht der Wertvorstellung mächtig fördernd zur Seite. Das Goldige verschmilzt seiner eignen Natur gemäfs mit der Schönheit in dem goldgelockten Apollon, der goldnen Aphrodite, welche, gleich Eros, auch wiederum purpurn heifst. Von Goldfarbe der Brust, goldnen Augen und goldnen, vielbewunderten Schönheiten, von der goldnen Aphrodite, der ganz nackten und leuchtenden, spricht die Lyrik; und wiederum weifs nur die witzige Reflexion zu spotten: Viel hat Simonides schön gesagt, dieses am schönsten: warum man Aphrodite die Goldene nennt[3]).

Dem Goldigen steht das Safranfarbige (κροκωτός) am nächsten, welches die Gewänder der Musen und festlich gekleideter Frauen schmückt. Der Krokos heifst der süfse, der Mädchenfarbige[4]).

Aus der Mittellage des Lichtes hebt sich der Begriff des Tieffarbigen, das Purpurne (πορφύρεος) hervor. Es scheint jene Sättigung des Tones zu bezeichnen, die nur in den schattenhafteren Farben, in dunklerer Schattierung fühlbar wird und so augenfällig beispielsweise die Färbung des Meeres von den lichteren, blasseren Tönen des Himmels abhebt. Nur wo das

atmosphärische Wasser die Luft erfüllt, erscheint in den Farben der Wolken oder des Regenbogens der ähnliche Eindruck. Der Begriff ist daher weder an eine, noch überhaupt an einzelne Farben gebunden, sondern wird vom Blute so gut wie vom Meere und dem Regenbogen, von den Seiden- und Sammetfarben der Blüten der Hyacinthen, Cyanen, Rosen, dem metallischen Glanze des Gefieders buntfarbener Vögel oder dem Munde blühender Mädchen, aber auch von dem Schwinden des Lichtes in das Dunkel und vom Tode, gebraucht. In Verbindung mit Aphrodite und Eros vertritt der Purpur die Farbenschönheit überhaupt, wie ja auch die Göttin ihrem Purpurmeere entstieg. Wenn sich diese schöne Farbe schlechthin, wie in der Rose oder dem purpurnen Apfel, mit einer verwandten Form verbindet, da heifst es: die Rosen gehören der Göttin von Paphos, oder: Weniges haben wir von Sappho, aber lauter Rosen, oder: Eros gleicht dem purpurnen Apfel [1]).

Dem Lichten sowohl wie dem Farbenreichen tritt das Dunkle (μέλας) mit ebenso ausgesprochenem Charakter gegenüber. Auch hier handelt es sich nicht um den abstrakten Gegensatz des Schwarzen, sondern um eine breite Sphäre von Stimmungen, die sich jenem Grenzbegriffe von den verschiedenen Seiten aus anreihen.

Es bezeichnet im Gegensatze zu dem milden und heiteren Eindrucke des Lichten die Kraft und Würde der Herrscher, oder entspricht den sie begleitenden Vorstellungen, wenn Zeus und Here mit dunklen Brauen gedacht sind, Poseidon der Dunkelgelockte heifst, Amphitrite schwarzäugig und Persephone in dunkler Halle hausend. Die Erde, das Wasser in beschatteten Quellen und Flüssen oder die vom Winde gekräuselte Oberfläche des Meeres, die Wolken, das Blut und die Nacht fallen dem Bereich des Dunklen zu [2]).

Wie das Licht des Himmels und der Gestirne den Blick aufwärts zieht, so ist das Dunkel mit der Tiefe verschwistert; der Gäa gehört das schwarze Böcklein, und die unterirdischen Götter deckt ein geheimnisvolles Dunkel [3]). Übertragungen auf das Seelenleben sind auch hier geläufig, in der düsteren Klage, dem dunklen Verhängnis, den nächtlichen oder schwarz gewandeten Erinnyen, dem schwarzen

Herzen oder dem schwarzen Gewande als Zeiohen der Trauer[1]).

Das Gebiet des Klanges und Lautes gewinnt bei den Dichtern nicht nur eine gröfsere Beachtung, sondern auch eine weit reichere Sonderung in das Einzelne hinein. Trotzdem zeigen sich in ihm nicht so bestimmt zu unterscheidende Stimmungen, wie sie die Lichtunterschiede begleiten.

Der helle Klang (*λιγύς*), dessen sprachliche Bezeichnung sich vielleicht der Lichtvorstellung anschliefst, bezeichnet sowohl hohe Lage wie weiche Beschaffenheit und doch auch durchdringende Kraft des Tones. Er wird der weitdringenden Rede, der Stimme der Musen, der Nachtigall, den Klängen der Leyer und Flöte, dem Gesange der Sappho und des Stesichoros, ja selbst der Cikade beigelegt, aber auch dem Sausen und Pfeifen des Windes, und der Anspruch des Kuckucks: hellstimmiger zu sein als die Cikade, dient dem Spotte[2]).

Auch die durchdringende Schärfe des Tones (*ὀξύς*) bezeichnet zunächst nur eine allgemeinere Stimmung, die ähnlich auch das Licht oder der Blick des Auges erregt und fast allen Arten der Sinneseindrücke zugänglich ist. Erst später gewinnt das Wort einen dem Hellen des Klanges ähnlichen Sinn und wird von der musikalischen Theorie dann einseitig auf die Höhenlage des Tones bezogen. Die allgemeine Bedeutung hingegen des Energischen, welche dieser Vorstellung des Scharfen eigen ist, wird von Platon für die ästhetische Theorie verwertet[3]).

Der Mittellage der Töne, verbunden mit bedeutender Kraftentwicklung, gehört wohl das Eherne (*χάλκεος*) des Klanges an, wie es im Schlachtruf des Achill oder aus dem Munde des Hadeswächters ertönt. Auch das Volltönende (*ἠχήεις*) im Brausen des Meeres, oder in den Jamben des Archilochus gehört hierher[4]).

Auch der schwere oder tiefe Ton (*βαρύς*) bezeichnet nicht den Ort in der Skala, sondern den ganzen Eindruck des Gedrückten, Dumpfen, Groben und Gewaltsamen, wie es im Rollen des Donners, der Stimme des Kyklopen oder dem Brüllen des Löwen liegt[5]).

Schon weil diese Namen der Klangunterschiede bereits

anderen Vorstellungsgebieten entlehnt sind, können sie keine derartige übertragene Bedeutungen gewinnen, wie sie den Farbenbezeichnungen anhaften.

7. Das Herrliche.

In gröfserer Anzahl treten in der Dichtung Begriffe auf, in welchen die von der Schönheit und den sich ihr anschliefsenden Kategorien weniger berührten ästhetischen Werte des Mannes und solche Seiten der weiblichen Natur zur Geltung kommen, die von jener nicht erschöpft werden konnten. Unter ihnen stehen der Schönheit und dem Reichen am nächsten solche Kategorien, welche keine Bevorzugung des einen oder des anderen Geschlechtes erkennen lassen und noch vorwiegend auf die äufsere Erscheinung bezogen werden. Sie berühren sich in ihrer Bedeutung vielfach oder lösen sich zeitlich oder im Stil der einzelnen Schriftsteller ab, so dafs eine Übertragung ohne Zwang nicht immer möglich ist.

An der Herrlichkeit (*ἀγλαΐη*) festlicher Chöre erfreuen sich die Männer der Stadt, während herrlich erblühte Jungfrauen dem Brautzuge vorausziehen und Freude und herrliche Festreigen die Stadt erfüllen. Das Wort weist auf den Namen einer der Chariten zurück, Penelope betrauert die geschwundene Herrlichkeit ihrer Schönheit und auch sonst wird oft die gesteigerte Schönheit, der Schönheitsglanz des weiblichen Leibes, die Herrlichkeit des Leibes der Aphrodite, der Chariten, Helenas, aber auch die männliche Jugendschöne des Alkibiades mit dem Worte gepriesen. Auch hier schliefsen sich, wie in der Schönheit, architektonische Gebilde, Häuser und Tempel, der Gestalt des menschlichen Leibes an. Im übrigen ist das Wort der gebräuchliche Ausdruck für Festfreude an Spiel, Gesang und heiterem Mahle bei Homer, wie für die Siege im Wettkampf bei Pindar. Im einzelnen wird wohl auch die prunkende Gangart des Pferdes oder der Luxus, den sich der Reichtum gestattet, mit dem Worte bezeichnet, so dafs sich ihm der Tadel eitelen Prunkens verbindet[1]).

Ein verwandter Ausdruck (ἀγλαός) wird mehr auf einzelne Gegenstände angewandt, auf die Opfer und Gaben, welche der Mensch den Göttern darbringt, oder die Ehrengeschenke, welche Zeus der Hekate verleiht. Die Gaben und Geschenke überhaupt, wie sie Götter und Fürsten empfangen und verleihen, Waffen und Gewänder, goldene Geräte, Rosse, auch künstliche Werke der Götter und Menschen, aber auch die Siege in den Festspielen und der Ruhm fallen unter diesen Begriff. Ihnen schliefsen sich an die heiligen Haine der Götter, das Wasser in Quellen und Strömen, Gebäude, Städte, Bäume und der Schmuck der Locken. Die Neutralität des Begriffes spricht sich darin aus, dafs er, auf Personen angewandt, dieselben gern im Kindesverhältnis, in Beziehung zu ihren Eltern denkt: die olympischen Götter als Kinder der Gäa und des Uranos, die Nymphen der Quellen als Töchter der Göttinnen, die homerischen Helden als Söhne ihrer Väter. Die Lyrik preist mit dem Worte die Gaben Aphrodites, die Jugendzeit, die Glieder der Hebe, die thronenden Chariten und die beschwingten Musen[1]).

Noch mehr an die Erscheinung von Personen gebunden ist das Strahlende (φαίδιμος). Neben Dionysos, dem Sohne der Semele, den schnell heranwachsenden Gliedern des jugendlichen Zeus, Phaethon, dem strahlenden Sohne des Kephalos, dem gottähnlichen Mann, wird das Wort auch von den hervorragendsten weiblichen Gottheiten, den Töchtern der Rheia: Hestia, Demeter und Here gebraucht. Bei Homer ist es das Beiwort Hektors, des telamonischen Ajas, des Achill und Odysseus oder gleich dem vorigen Ausdruck, der Söhne der Helden. Aber auch hier bezeichnet es den strahlenden Leib der Göttinnen Here und Athene und Pindar hält an dieser natürlichen Bedeutung fest, wenn er von der elfenbeinernen Schulter des Kindes, von strahlenden Rossen oder dem Haar der Gäa spricht[2]).

In der Prosa tritt später das Glänzende (λαμπρός) an die Stelle der vorigen Worte. Bei Homer und Pindar bezeichnet es noch vorwiegend die Gestirne und Waffen, aber auch schon den heiteren Ausdruck des Auges, die Erscheinung der Gestalt, den Eindruck der Rede, und später vor-

züglich den Prunk und die Freude des Festes oder den prächtigen Anblick edler Rosse[1]).

Endlich wird auch das Ruhmvolle (*κλειτός*), im Sinne der Herrlichkeit, von Opfergaben, von Gegenden, prächtigen Städten, Königen und Fürsten oder den tapferen Bundesgenossen der Troer gebraucht; aber schon als Beiwort des Okeanos und des Hephästos bietet es keine direkte Beziehung auf einen Gegenstand, sondern gilt nur dem Ruhme und Ansehen, welche durch sehr verschiedenartige Vorzüge bedingt sein können. Erst später tritt auch der Ruhm (*δόξα*) in diese Bedeutung ein und verdrängt in der christlichen Doxologie jene anschauungsreicheren Begriffe[2]).

Zum Erhabenen leiten Vorstellungen hinüber, welche zwar schon die Gröfse der Gestalt, Kraft oder Denkart als zunehmend bestimmendes Element einschliessen, aber auf diese noch nicht, wie das Erhabene, den ausschliefslichen Nachdruck legen. Sie scheiden sich in zwei Gruppen, deren eine vorzugsweise dem männlichen Geschlechte gilt und meist noch körperliche Vorzüge betrifft, während die andere mehr auf das Seelenleben gerichtet ist und überwiegend auf weibliche Naturen Anwendung findet.

8. Das Heroische.

Erst später durch die Theorie gewinnt das Heroische selbst (*ἡρωϊκός*) die Bedeutung einer ästhetischen Kategorie. An die Stelle der allgemeinen Tüchtigkeit, die der Begriff bei Homer bezeichnet, treten hier im einzelnen Falle bestimmtere Vorstellungen ein. Sie können sich dem Herrlichen und Schönen eng verbinden, wenn etwa Phaethon sowohl der Mächtige (*ἴφθιμος*), als auch der Strahlende (*φαίδιμος*) heifst, oder der Schönheit der Frauen sich die Würde der Gattin oder der Tochter der Helden gesellt, wie in dem Weibe des Diomedes oder der Tochter Laertes'; werden sie hingegen isoliert gebraucht, so ist das Heroische ausschliefslich betont. Herakles setzt sich den Helm auf sein mächtiges Haupt, und Homer spricht von den mächtigen Schultern der Helden, den Häuptern der Stiere und der Gewalt reifsender Ströme. An den Titanen,

an Thoas und Ajas tritt neben der Gröfse die gewaltige Kraft hervor und als Beiwort gehört das Mächtige dem alles besiegenden und fesselnden Hades [1]). Den stolzen Heldenmut (ἀγανός) der Titanen bei Hesiod preist Homer an den Fürsten und ihren kriegerischen Völkern sowie an den Freiern der Penelope. Auf Frauen findet der Begriff nur ausnahmsweise Anwendung, wie auf Persephone, mit der sich eine ähnliche Vorstellung verbindet, wie mit dem Hades [2]). Fast ausschliefslich Heldenkraft und Mut bezeichnet das Mannhafte (ἄλκιμος), das Beiwort des Herakles und hervorragend kriegerischer Gottheiten und Helden: der Athene, des Ajas, Telamon, Peleus und ihrer Waffen [3]).

Das Hochgemute (ἀγήνωρ), das Löwenhafte, bald Stolz und Härte, bald die Kühnheit mehr betonend, hat bei Personen nicht mehr die äufsere Erscheinung und körperliche Kraft, sondern das Innere der Gesinnung im Auge [4]).

Hochherzig (κυδάλιμος) steht dem Herakles sein tapfrer und treuer Waffengenosse Jolaos zur Seite, und in Achill und Agamemnon schildert Homer das innere Ringen eines hochherzigen Mutes [5]).

9. Die Würde.

Die Kategorien der Würde werden vornehmlich einem engeren Kreise weiblicher Personen beigelegt und beziehen sich neben der äufseren Erscheinung, oft schon vorwaltend, auf den geistigen Gehalt.

Fast ausschliefslich Göttinnen und Frauen gehört das Hehre (πότνια) an, neben der Gattin des Zeus: Athene, Thetis, Peitho, Demeter, Leto, Persephone, Gäa, Artemis, den Erinyen, Moiren, der Nacht und Müttern der Helden. Es ist die weibliche Würde in Gestalt und Sinnesart, die hier zum Ausdruck kommt, sei es, dafs die göttliche und mütterliche Heiligkeit, wie bei Here und Leto, oder wie bei Kalypso und Kirke die beherrschende Schönheit, oder wie in Enyo die Macht der Thaten in den Vordergrund tritt. Pindar hat dann mit dem Worte einen weiteren Vorstellungskreis umfafst, wenn er es dem Lichte der Sonne, das alle

wie ein Wunder anstaunen, der Proserpina als Trägerin des Rechtes, aber auch den Musen, Chariten oder dem der Göttin geweihten Lande Lybien beilegt. Die christliche Vorstellung hat den Begriff auf die Mutter Gottes (πότνια μήτηρ. veneranda) übertragen [1]).

Die Hoheit (κυδρός) umfaſst zwar beide Geschlechter, sofern der Gesichtspunkt des Beherrschenden in ihr hervortritt, überwiegend ist aber wohl auch hier die Beziehung auf weibliche Personen. Here, Dike, Hekate, Demeter, Leto, Artemis, Proserpina und der Götterbote Hermes schlieſsen sich Zeus, dem hohen Himmelskönige an. Zeus steht zur Seite Athene, und ihm entspricht unter den Menschen ausschlieſslich der den Völkern gebietende König Agamemnon. Nur in dem engeren Rahmen des Hymnus auf Aphrodite ragt Anchises über die Sterblichen ähnlich hervor. Später wird das Wort zur Anrede an den Herrscher gebraucht, aber auch zur einfachen Höflichkeitsbezeugung, wie das deutsche „Verehrter“ (κύδιστε) [2]).

Das Ehrwürdige (σεμνός) endlich findet sich in älterer Zeit nur selten und wird in den homerischen Hymnen von Demeter und den Orgien, die sie einführte, von dem Haupte des Zeus, das die Athene gebar, und von Gäa, der Mutter Aller, gebraucht. Bei Pindar und den Tragikern wird der Begriff geläufig, und zu Rheia treten Thetis und Herakles hinzu; ferner die Festgesänge, auch Gegenden, Flüsse, Berge, Höhlen, welche mit den Göttern und den Festspielen in einer Beziehung stehen, während die Tragödie mehr die ehrwürdigen, über das Geschick waltenden Mächte, Apollon, die Erinyen, heilige Gebräuche und Mysterien mit dem Worte bezeichnet. Schon bei Äschylus tritt auch das Moment des bloſs Feierlichen, Bedeutenden hervor, an welches die Rhetorik später anknüpft; während die ästhetische Reflexion das Groſsartige des Charakters in den Gegensatz zu der Anmut menschenfreundlichen Sinnes stellt und von dem groſsartigen Stil der platonischen Darstellung spricht. Vom Erhabenen unterscheidet den Begriff die Beziehung zu sittlichen und religiösen Vorstellungen, die ihm anhaftet, und einen frei umfassenden Gebrauch behindert [3]).

Die Kategorien dieser Gruppe zeigen alle die Neigung, über die einzelnen Gegenstände oder Personen hinaus sich auf die allgemeinen weltbeherrschenden Mächte, Schicksal, Recht, Tugend zu verbreiten. Das Erhabene wird daher in ihnen zwar oft schon mitgedacht, aber keine derselben kann als der Ausdruck für diesen Begriff selbst gelten, da sie in ihrer Anwendung durch Nebenvorstellungen auf bestimmte Kreise eingeschränkt sind.

10. Das Erhabene.

Sowohl den Erscheinungen der Aufsenwelt wie denjenigen Göttergestalten, welche noch enger mit sinnfälligen Vorstellungen verknüpft sind, werden die Kategorien des Heroischen und der Würde nicht gerecht. Ebenso fehlt jenen Begriffen die Anknüpfung mit den Grenzgebieten des Ästhetischen, mit dem Furchtbaren und Phantastischen, die doch schon bei Hesiod und Homer eine äufserst fruchtbare Gestaltung finden. Jenem Bedürfnisse zu genügen und diesen Übergang zu vermitteln, dienen den Griechen die Kategorien der Gröfse, und zwar sind es nicht die bestimmteren Vorstellungen des Räumlichen und seiner Dimensionen oder die Zeit- und Zahlengröfse, noch auch die Steigerungsformen jenes Wortes, welche man verwendet, sondern die Bezeichnung „grofs“ allein schon leistet diesen Dienst, indem ein feines Gefühl ihre Anwendung regelt. Die griechische Sprache hat es von jeher gewufst, dafs das Erhabene das schlechthin Grofse sei. Eine Bezeichnung, welcher das Erhabene der späteren Ästhetik auch wörtlich entspricht, fehlt dem Griechen zunächst. Erst auf allerhand Umwegen gelangt er dazu, wenigstens den Namen des Erhabenen terminologisch zu fixieren und der Folgezeit zu überliefern, deren Aufgabe es wurde, die von ihm bezeichnete Theorie zu entwickeln.

Das Wort „erhaben“ ist einer sehr bestimmten Anschauungsform, der räumlichen Höhenrichtung entnommen und dann auf weite und heterogene Vorstellungskreise übertragen. Das Altertum war zu dieser Abstraktion wenig geneigt, denn die Höhenrichtung hatte für seine Weltanschauung

durchaus nicht jenes Übergewicht, welches erst eine transscendente Religionsform ihr gab. Es lag daher kein Antrieb vor, die Höhenrichtung zur Bezeichnung des schlechthin Grofsen in jeder Beziehung zu wählen. Nicht sowohl der Himmel, die Erde erschien dem Griechen unendlich, und es widerstrebte einer mafsvollen Denkart, sich über dieselbe zu versteigen. Die Höhenvorstellung dient daher weit häufiger in Worten wie hoch hinaus, hochmütig oder überhebend, zum Ausdruck eines moralischen Tadels als eines so weit übergreifenden ästhetischen Wertes. Dem ersten Anscheine nach könnte der griechische Sprachgebrauch auch begrifflich als der richtigere gelten, und nur weitere Überlegungen vermögen zu überzeugen, dafs auch hier die geschichtliche Entwicklung keinen Fehlgriff beging.

Das Weite (εὐρύς).

Unter den bestimmten Gröfsenvorstellungen, insbesondere unter den Richtungen des Raumes, erschien dem Griechen vielmehr die Erstreckung in das Weite, die sich dem horizontal gerichteten Auge natürlich aufdrängt, dem Erhabenen verwandter. Hesiod nennt neben dem weitblickenden Zeus fast ausschliefslich die Erde, das Meer und den Himmel weit; mithin gerade die drei Anschauungsgebiete, welche uns stets für die Verdeutlichung des Begriffes des Erhabenen die nächstliegenden sind. Wenn nun Hesiod die Erde fast ebenso ausschliefslich unendlich nennt, so kann es wohl als wahrscheinlich gelten, dafs sich mit dem Ausdruck: das weite Meer, die weite Erde, der weite Himmel, auch die Vorstellung des schlechthin Grofsen oder Erhabenen verband, ohne dafs die besondere ästhetische Färbung, welche der horizontalen Erstreckung oder dem mildüberwölbenden Himmel eignet, zurückzutreten brauchte.

Auch Homer hält an dieser Vorstellung fest, nur gewinnt sie bei ihm einen subjektiv belebteren Gefühlston, wenn der Mensch es ist, der den weiten Rücken des Meeres durchschifft, wenn er betend das Auge zum Himmel erhebt oder ein Gott dahin aufsteigt; wenn er der weiten Gefilde des

heimatlichen Bodens gedenkt, in Agamemnon den weitherrschenden König ehrt, der dem weiten Heere der Achäer vor Troja gebietet. Auch hier werden das Meer, die Erde und der Äther unendlich genannt.

Pindar spricht von der weitreichenden Macht des Zeus, des Poseidon und der Götter überhaupt, des Lichtes, des Rechtes, der Tugend und des Reichtums, wenn er jener gesellt ist. Soll das Erhabene stärker hervortreten, so fügt wohl der Dichter noch die Gröſse hinzu und spricht von dem groſsen, weiten Himmel, dem Schrecken der Menschen [1]).

Die entwickelte Scenerie der Dichtungen erforderte neben diesem emphatischen Gebrauche des Wortes auch den charakterisierenden, in welchem nicht sowohl die Gröſse als der Eindruck dieser bestimmten räumlichen Richtung das Bestimmende ist, wie an breitgestirnten Rindern, breiten Schilden und Schultern der Helden, oder den geräumig breiten Straſsen der Stadt und breitströmenden Flüssen [2]).

Das Lange (μακρός).

In der einseitigen Gröſsenbestimmung, welche ebensogut von räumlichen wie zeitlichen Vorstellungen gilt, tritt der charakterisierende Gebrauch durchaus in den Vordergrund und überwiegt das Moment der Gröſse. Die Gröſse wird hier in die eine Richtung konzentriert, und darin liegt die Anschauungskraft des Wortes, welches unser „lang" nur unvollständig wiedergiebt, mag nun von langgestreckten Lanzen, ragenden Bergeshöhen, Bäumen, Säulen, weit ausschreitendem Gange, lang hinziehenden Wogen oder andauernden Tagen und Nächten, dem Greisenalter oder dem Wege zum Hades die Rede sein. Immer ist hier die Vorstellung bestimmt und ausgesprochen; aber nur selten, wie bei der Zeitdauer, kann sich die Gröſsenvorstellung zum Unendlichen erweitern [3]).

Das Hohe (ὑψηλός).

In der Höhenvorstellung verliert schon dadurch das Gröſsenmoment im Vergleich mit dem Weiten sehr an Nach-

druck, dafs sie meist in zusammengesetzten Worten, wie hochbelaubt, hochdonnernd, hochthronend und hochherrschend gebraucht wird, oder aber, wenn sie als isoliertes Prädikat auftritt, es sich nicht um ganze grofse Gebiete der Erscheinungswelt, wie Wasser, Erde und Himmel, handelt, sondern um einzelne bestimmte Anschauungen, den Olymp, den Ossa, oder diesen und jenen Felsen. Nur einen Ansatzpunkt für die spätere Abstraktion kann man darin sehen, dafs vor den anderen Göttern Zeus, wenigstens mittelbar, in eine engere Beziehung zur Höhenvorstellung tritt, während der übertragene Gebrauch des Wortes, welcher erforderlich wäre um es für den Gattungsbegriff des Erhabenen zu verwenden, bei Hesiod und Homer noch fern liegt. Erst Pindar spricht von Zeus, dem in den Wolken thronenden Gott, mit dem Beiwort: der Höchste; hier aber ist auch schon ein weiterer Sinn geläufig, wenn von dem höchsten Kranze des Ruhmes, der Höhe oder dem Gipfel desselben, vom Hochhalten des Rechtes und hohen Kämpfen und Tugenden die Rede ist. Die Tragödie läfst dann neben dem höchsten Zeus auch Dike in der Höhe thronen, und die ewigen Gesetze, die Zeusgeborenen, in der Höhe des Äthers wandeln [1]).

Der ästhetische Vorzug, welcher der Höhenrichtung als solcher zukommt und im letzten Grunde auch ihr späteres Überwiegen bestimmt, tritt neben der blofs historischen Bedeutung des Wortes vielfach hervor, wenn von hohen Häusern, Sitzen, Bäumen, Bergen, Thoren und Mauern, hochhalsigen Rossen und hochfahrenden Winden die Rede ist [2]).

Das Tiefe (βαθύς).

Der ästhetische Charakter der Tiefenvorstellung ist nach der Seite des Furchtbaren und Unheimlichen im Tartarus verkörpert, der so tief unter der Erde liegt, als diese vom Himmel absteht. Der Gröfse der Tiefe jedoch fehlt die Anschaulichkeit, um sie in reiner Erhabenheit wirksam zu machen; sie wird daher auch hier an der Höhe gemessen. Bestimmender werden deshalb die Nebenvorstellungen, welche sich mit der Tiefe verbinden. Sie ist im Gegensatz

zur lichten Höhe, die dunkle Region der Welt, in welche Helios nicht mehr hinabscheint und die schnell fahrende Winde nicht mehr erreichen. Die übertragene Bedeutung tritt bei Homer nur selten, etwa in dem tief in das Herz eindringenden Gram, hervor; hingegen spricht Pindar von der Tiefe der Gefahren, des Verderbens, der Schuld und dem tiefen Sinnen der Moiren, dem Schaffen des Dichters aus der Tiefe des Geistes, und aus der Tiefe, dem Taucher gleich, soll nach Äschylos die Überlegung die Entschlüsse schöpfen. Die Tiefe des Geistes, das tiefste Alter und der tiefe Todesschlaf werden von der Lyrik berührt[1]).

Der Zug des Geheimnisvollen, der sich der Tiefe verbindet, führt zu einer anderen Seite ihres ästhetischen Wertes, zu dem Märchenhaften, das sich gern in die Tiefen birgt und hier in der freundlichen Gestalt des Nereus, in Thetis und der ganzen beweglichen Schar lieblicher Nymphen des Meeres eine reiche phantasievolle Entwicklung findet. Dort in der Tiefe bei Ägä hat Poseidon seinen berühmten Palast, golden und schimmernd und unvergänglich; Rosse mit goldenen Hufen und ehernen Mähnen führen den in Gold gehüllten Herrscher empor, und die Wundertiere des Meeres kommen aus Klüften herbei, um den Gebieter zu grüfsen[2]).

In der Vorstellung des Jähen (*αἰπύς*) begegnen sich Höhe und Tiefe an Bergen, Felsen, Mauern, Häusern, dem Himmel, und in übertragener Bedeutung gilt sie dem Zorn, dem hochstrebenden Sinn, dem Verderben, dem Tode und Dunkel.

Die Zeit- und Zahlengröfse (*πολύς*).

Die Zeitgröfse spielt bei Hesiod, dessen Horizont entweder zu weit oder zu eng für sie ist, keine Rolle, und auch Homer hat sie mehr als ehrwürdige Vorzeit noch in der Erinnerung lebender Heldengeschlechter oder als lastendes Greisenalter berührt. Nicht das Erhabene, sondern das Endlose wird in der vortrefflichen Anschauung des unendlichen Regens oder des unabsehbaren Krieges und Waldes betont, oder wenn es in der Lyrik heifst: Den Unglücklichen dünkt eine Nacht unendlich, oder scherzhaft vom Tode: Lange

wirst du nun nicht mehr trinken! lange, lange nicht mehr! Näher tritt die Erhabenheit der Zeit der Tragödie, wenn Antigone dem Heute und Gestern das ewige Gesetz gegenüberhält, von dem niemand weifs, seit wann es gilt, oder wenn der langen unermefslichen Zeit gedacht wird, die alles Verborgene enthüllt und das Gegenwärtige in Vergessenheit aufzehrt; die reflektierende Lyrik klagt: Unendlich, o Mensch, ist die Zeit, ehe du warst, und unendlich ist sie nach deinem Tode![1])

Die Vorstellung des Vielen verschmilzt bereits oft mit der Gröfse und wird zur blofsen Steigerungsform für jede andere Vorstellung, wenn von dem lautaufbrausenden Meere, von starkem Regen und dem lauten Tosen der Schlacht die Rede ist. Wird die Vorstellung der Vielheit gewahrt, so tritt auch hier leicht das Endlose hervor, wie in den schwärmenden Fliegen, die unzählig herbeiziehen. Mehr zum Erhabenen neigen schon die Vergleiche mit den Blättern und Blüten im Lenz, den Schneeflocken, welche der Wind vor sich hertreibt, dem Gewölke des zahllosen Fufsvolkes, oder in der Unterwelt die unzählbaren Scharen der Geister, und Pindar sagt: Wie die Körner des Sandes jede Zahl überholen, so auch die Wohlthaten, die der Herrscher spendet[2]).

Das Grofse schlechthin (μέγας).

Die Verendlichung und Begrenzung, welche den bestimmten Gröfsenvorstellungen im Wege steht und sie behindert, zum Ausdruck für das Erhabene zu werden, fällt beim Grofsen fort.

Das Grofse hat keinen besonderen ästhetischen Wert, wie die Höhe und Tiefe, der noch nebenbei sich geltend machte. Der Phantasie steht hier jede Ergänzung und Erweiterung frei, und ebenso bleibt auch dem Worte die Freiheit gewahrt, sich mit jedem Vorstellungskreise zu verbinden. Es gilt für alle Gebiete, für die Gestalt, den Laut, die Kraft, Bewegung, für Thaten, Gesinnungen und Geist.

Diese Freiheit gestattet zunächst eine Ergänzung des Heroischen, nach der Seite der Innerlichkeit hin, durch Worte

wie grofssinnig, grofsherzig und ähnlichen geläufigen Beiwörtern der Helden und Kriegsvölker bei Homer[1]). Weit hervorragender aber ist das Verständnis für den ästhetischen Wert des Grofsen überhaupt, welches von Homer anhebend die Denkweise der Griechen beherrscht. Es handelt sich hier nicht um die speciellere Frage nach dem Verhältnis des Grofsen und Schönen. Das Grofse an sich ist neben dem Schönen hier die bei weitem bedeutsamste ästhetische Kategorie. Diese Freude, die sie am Grofsen haben, wo und wie es sich auch darstellen mag, ist der unmittelbare Ausdruck der Gröfse der Denkart selbst, die diesem Volke eignet und es ihm, und ihm allein, ermöglichte, die Aufgabe des heroischen Gedichtes in allen ihren Anforderungen zu lösen. Empedokles fügte daher ganz im Geiste seines Volkes zur Schönheit noch einen zweiten Genius hinzu, der das menschliche Leben regele: die vielumkränzte Gröfse[2]).

In dem Grofsen und Stattlichen jeder Erscheinungsform verbreitet sich der ästhetische Wert weit über die Grenzen des Schönen der Formen hinaus. Es genügt, dafs eine Sache grofs ist, um die Phantasie auf sie zu ziehen, und schon die Erwähnung dieses einen Merkmals genügt dem Dichter, um eine Teilnahme für seinen Gegenstand zu gewinnen. So wachsen mit ihrer Gröfse die Schafe und Ziegen, Bäume, Berge, Ströme und Meereswogen, Häuser und Städte, Panzer und Schilde, Schwerter und Spere, Gefühle und Handlungen in den ästhetischen Gesichtskreis hinein, und je nach der Natur des Gegenstandes, je nachdem das Beiwort sich anderen zugesellt oder isoliert und beherrschend zur Geltung kommt, steigt der Grad seiner Wirkung in oft sehr feinen Abwandlungen bis zum Erhabenen an.

Die Gröfse ist nicht als eine Art der Schönheit oder nur als Bestandteil derselben gedacht; sondern sie wird ihr entweder zugesellt oder beansprucht auch abgesehen vom Schönen einen eigenen ästhetischen Wert. Daher wird die Verbindung des Grofsen und Schönen ausdrücklich hervorgehoben; aber bei Frauen und Göttinnen, welche doch vorzüglich im Besitze der Schönheit gedacht sind, wird die Gröfse nur ausnahmsweise erwähnt. Bei Here, bei Athene und Artemis

neben dem Ares, ist es durch die besondere Stellung dieser Göttinnen begründet, und wenn Athene dem Odysseus in Gestalt eines kunstfertigen Mädchens erscheint, so soll die Gröfse die Würde der Göttin wahren. Auch an den Helden wird nur selten Schönheit und Gröfse in Verbindung erwähnt, etwa an Achill in der Ilias und in der Odyssee an Odysseus, oder, wiederum besonders begründet, an dem überraschend herangewachsenen Telemachos [1]).

Nur aus dem Mangel einer hervortretenden Teilnahme für das Kleine läfst sich entnehmen, dafs eine gewisse Grofsheit auch als Bedingung der Schönheit gilt, und nur ein besonders hohes Mafs derselben eine ausdrückliche Erwähnung bedingt.

Sehr gewöhnlich hingegen bezeichnet die Gröfse, alleinstehend oder mit Kraft und Stärke verbunden, das Heroische der Heldengestalten oder der Thaten [2]).

Wird die Gröfse hingegen mit einem besonderen Nachdruck isoliert erwähnt, wie bei Achill, Hektor und dem Telamonier Ajas, so geht sie schon in das Erhabene über, welches in Zeus, dem grofsen Gotte schlechthin, dem grofsen Vater und grofsen Könige der Götter, zu voller Geltung kommt [3]).

Auch andere Götter, wenn sie, in beherrschender Stellung gedacht, eine jeden Vergleich ausschliefsende Isolierung gewinnen, wie Poseidon, Gäa, Tartarus, Okeanos, Helios, Demeter, Persephone, Uranos, Hermes, Hades und Rheia, oder Heroen, welche aus dem Dunkel der Sage in unbestimmten gigantischen Formen hervorragen, wie Thaumas, Chrysaor, Pallas, erscheinen schlechthin grofs oder erhaben [4]).

So verteilt auch die spätere Lyrik das Prädikat der Gröfse nur mit sorgsamer Auswahl. Unter den Dichtern ist Äschylos der Grofse, unter den Denkern Platon, unter den Staatsmännern Themistokles, unter den Königen Darius, in Jonien Bias. Dem grofsen Zeus stellt der christliche Dichter den grofsen Christus oder den grofsen heiligen Geist und das grofse Buch gegenüber, und als seine Heroen den grofsen Jünger Johannes, Basilius und Gregor die Grofsen [5]).

Auch die Kritik der plastischen Kunst fafst deren höchste

Stufe in Pheidias und Polyklet als einen würdigen, grofsen und gewichtigen Stil auf. Pheidias sei es gelungen, für den ersten und gröfsten Gott, Gestalt und Form zu finden; ein grofses Gepräge und eine grofse Kraft habe er hineinzulegen gewufst; des Gottes würdig, zeige das Bild eine unendliche Schönheit und Gröfse; den Herrn und König offenbare die Kraft der Gestalt und die Grofsartigkeit; die Schönheit und die Gröfse fielen zunächst auf, und die Schönheit des Werkes scheine etwas Neues der überkommenen Religion hinzuzufügen, so stelle die Majestät des Werkes den Gott dar. Derselbe grofse Stil (*τὰ μεγάλα*) ist es, durch den unter den Malern Polygnot in ähnlicher Weise hervorragte, wenn er auch seine Kraft nicht in eine Gestalt konzentrieren konnte[1]).

Neben den einzelnen Göttern sind es die allgemeinen Mächte, welche das Geschick beherrschen und die tragische Handlung überwachen, die Erinyen, Moiren, Dike, die mit ihrer Gröfse in den Kreis des Erhabenen eintreten. Auch den übrigen Elementen der Tragödie, dem Meere des Übels, dem gewaltigen Weh, der verhängnisvollen That, bis zur Vermessenheit des Sinnes der Klytämnestra hin, bleibt die Gröfse gewahrt[2]).

Auch die Erhabenheit der Natur findet, wenn auch seltener, da hier die bestimmteren Begriffe eintreten, in der Gröfse Ausdruck. Der grofse Skamandros ist noch mehr als Gott gedacht; ihm gesellt sich der Nil, der Bosporus, das Meer, das grofse Lager der Amphitrite, Boreas, der Äther, Olymp und Himmel[3]). Nach dieser Seite findet der Vorstellungskreis der Dichtung eine Ergänzung durch Herodot, dessen Auge überall mit Bewunderung auf der Gröfse ruht, die ihm in den Naturformen der Meere, Ebenen, Gebirge und Ströme oder in Werken der Kunst, den Riesenbauten Ägyptens, entgegentritt.

Nur in dem schlechthin Grofsen kann daher der griechische Ausdruck gefunden werden, der annähernd dem Begriffe des Erhabenen entspricht.

Schon in dem Styx und dem grofsen Eidschwur der Götter, mehr noch in den Riesen- und Schreckgestalten des Hesiod, den Giganten, Hekatonchiren und vollends den Un-

geheuern Echidna, Chimära, Typhon[1]), verbindet sich die Gröfse mit Nebenvorstellungen, welche teils das Erhabene zum Furchtbar-Erhabenen abwandeln, teils schon die Grenzgebiete des Ästhetischen berühren, welche der Sprachgebrauch nicht mehr zusammenfafst oder gliedert.

11. Das Gewaltige (*δεινός*).

Nicht weniger vielsagend und in der Anwendung steigerungsfähig, an sich aber mafsvoll und gehalten ist der Begriff des Gewaltigen, mit welchem die Gröfse sich bei weitem am häufigsten verbindet und in dem grofsen, gewaltigen Schicksal der Tragödie zusammenschmilzt.

Neben der Macht des Todes bezeichnet das Gewaltige schon bei Hesiod auch die freundlichere des Schlafes, neben der offenen Heldengestalt des Herakles auch das dämonische Walten der Eris, die Todesgöttin Ker, den Höllenhund und den Styx. Auch für die kühnsten Gebilde phantastischer und bizarrer Schreckgestalten mag eine weise Kunstübung des gemäfsigten Ausdruckes nicht entraten, und Hesiod wie Homer wissen ihn in der Schilderung der Gorgo, der Echidna und des Typhon wirksam zu verwerten[2]).

Der Begriff erteilt der Phantasie nur die Richtung ihrer Bewegung, den begleitenden Vorstellungen es überlassend, Mafs und Rhythmus derselben zu bestimmen. Namentlich Homer hat ihm einen reichen konkreten Inhalt zugeführt, indem er mit ihm das Furchtbar-Erhabene seiner Natur- und Kriegsbilder in Gesichts- und Gehörsvorstellungen umfafst: das Rollen des Donners, den Schlachtruf des Apollon, das Geschrei des Kampfes und das Klirren der Waffen, das Brüllen der Tiere des Waldes, das Erdröhnen der Felsen und Branden des Meeres; den Anblick des Drachen und Löwen, das Funkeln seiner Augen, die drohende Ägis, die Flamme des Blitzes, die Fluten des anschwellenden Stromes oder, für die Phantasie konzentriert, die furchtbaren Hände Achills, die Priamus küfst[3]).

Wie bei Hesiod der Schlaf, so wird von der Lyrik Eros die gewaltige Gottheit genannt, und neben der waltenden

Hand des Zeus werden die furchtbaren Feuerflammen des Ätna mit dem Worte bezeichnet. Auch Äschylos sagt: Gewaltig ist, wer die Götter ehrt, und gebraucht das Wort dann in seiner bedrohenden Bedeutung für das Furchtbare des Krieges und Feindes, von der Strafe, dem wohlthätigen Wächter der Gedanken; dann für das Entsetzliche des Frevels und des Geschickes, namentlich im Agamemnon, den Grabesspenderinnen und den Eumeniden, von der Qual der Voraussicht Kassandras, von der That und dem Tode der Klytämnestra und dem Anblick der Erinyen[1]).

Zu voller Entwicklung bringt den Begriff Sophokles, dessen Stil der Charakteristik durch Prädikate günstiger ist.

Von der Bedeutung der bloſsen Kühnheit, die es bald tadelnd, wenn sie sich mehr in Worten als in Thaten äuſsert, bald anerkennend im Mute der Bürger und Krieger berührt, geht das Wort auf das Gewaltige körperlicher und geistiger Art über. Groſs, stark und gewaltig ist Ajas, gewaltig die Göttin Pallas, das Walten des Schicksals, und die Worte: Vieles Gewaltige lebt, aber gewaltiger ist nichts als der Mensch! leiten den Hymnus ein, welcher den Menschen von der Herrschaft über Erde und Wasser zur Regelung des Lebens in Erfindungen und Künsten, und endlich zur sicher gegründeten Rechtsordnung und damit auf den Boden der tragischen Handlung der Antigone führt. Das Furchtbare tritt in der Macht des Herrschers auf, welche das Volk zurückscheucht; oder in dem Drohen der Strafe, der Rache oder des Todes; in dem Leiden, das lange schlummernd von neuem geweckt wird, das Gemüt des Schuldlosen niederdrückt oder in körperliche Schmerzen ausbricht[2]).

Durch das Erstaunliche und Schreckhafte unerwarteter Ereignisse, der Gesichte, der Träume und des Wahnsinnes steigert sich der Begriff zum Grauenvoll-Entsetzlichen des typisch-tragischen Geschehens, wie es das Ödipus-Gedicht verkörpert[3]).

Wie auf der Kassandra des Äschylus, so lastet hier auf dem Seher Teiresias das Grauen des Wissens, das ihm die Gottheit verlieh. Es erfaſst den Chor, befällt die widerwillig ahnende Seele des Ödipus, wird durch den Hirten zu ent-

setzlicher Gewifsheit, umhüllt als Fluch von Vater und Mutter und der eigenen vermessenen Rede den Geist, erfüllt in dem Schrei des Verzweifelnden das Brautgemach und tritt dann in der Umnachtung hervor an den Tag, in Anblick und Kunde von allem das Furchtbarste, was noch geschah[1]).

Im Ödipus ist die verhängnisvolle That schon geschehen, und nur die Wirkung des Wissens um sie ist die Handlung des Stückes, welche der Begriff des *δεινόν*, sich immer mehr steigernd, durch alle Stufen des dramatischen Aufbaues geleitet. In der Antigone weist das Wort in der Rede des Sehers auf das hereinbrechende Schicksal hin, während es in den Trachinerinnen, in der Erzählung der Amme, das, was sich eben begab, verkündet[2]).

Wie nur das Grofse den Begriff des Erhabenen in seiner Allgemeinheit einschliefst, so wird das Gewaltige zum Ausdruck des Furchtbar-Erhabenen, insbesondere wie es sich in der Tragödie der Griechen entwickelt.

12. Grenzbegriffe des Ästhetischen.

Der Begriff der Gröfse, den das Gewaltige einschliefst, kann anderen, dem Furchtbaren verwandten Vorstellungen fehlen, und dieser Mangel läfst sie dann auch nur in entferntere Beziehung zum Tragischen treten.

Das Düster-Traurige (*στυγερός*) bezeichnet die Geburt der Nacht, den Moros, das starre und hoffnungslose Moment im Schicksal, im Tode, in der Vorstellung des Hades. Es umgiebt die Erinyen, wohnt in dem verhärteten Gemüt der Klytämnestra, und dem Leide verbunden gräbt es sich in die Züge des Gesichtes ein[3]).

Das Leidvolle (*λυγρός*) hingegen liegt im schmerzlichen Erfahren und Dulden des Schicksals. So hat die That der Pandora das Leben der Menschen leidvoll gemacht und ihm nur die Hoffnung belassen. Scham und heilige Scheu flohen, nur das Leid blieb zurück, und läfst von dem Druck und der Rechtsverletzung der Mächtigen gemehrt, kein Ende der Übel erhoffen. Ein leidvolles Geschick ward der Meduse zu teil, die allein sterblich war unter den Schwestern und

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

selbst die Götter bedrohte durch die Titanen Leiden, wie es von den Ungeheuern der Echidna und Hydra über die Menschen ergeht. Im Leben sind dann die Last des Alters, das Verderben des Krieges, der Gram, wie ihn Priamus um den Sohn, und Achill um den Freund trägt, und die Verschuldung verhängnisvoller Thaten, wie der des Ägisthos und der Klytämnestra, die Quellen unendlichen Leides. So führt der Begriff zwar in das Tragische hinein, aber es fehlt ihm an jeder Erhebung, er kann nicht, wie das Gewaltige, den tragischen Vorgang bezeichnen[1]).

In eine ähnliche, nur mittelbarere Beziehung tritt auch der Begriff des Wunderbaren (θαυμαστός) zum Erhabenen. Die Vorstellung der Gröſse ist ihm nicht wesentlich, sondern nur gleich anderem kann auch sie ihm zur Anknüpfung dienen. Die Bedeutung des Begriffes ändert sich je nach den veranlassenden Vorstellungen vom Verwunderlichen, Wunderbaren, zum Bewunderung- und Staunenerregenden ab.

Schon Iris, die Tochter des Thaumas, fällt nicht durch Gröſse, sondern durch Schönheit auf, und es ist immer nur ein besonderer Fall, daſs gerade die Gröſse die Bewunderung erregt. Aber auch dann ist der Eindruck meist nicht rein ästhetisch, sondern enthält einen Grund des Nachdenkens in sich, die unausgesprochene Frage nach der Möglichkeit und der Urheberschaft der Erscheinung.

Wunderbar nennt Hesiod vorzüglich die alle menschliche Kunstübung übertreffenden Werke des Hephästos; die Krone, mit der er Pandora schmückt, die vielen Gebilde, mit denen er sie so künstlich verzierte, daſs sie seltsam zu leben und zu tönen scheinen. Ebenso erregen Verwunderung die Stimmen, die aus den Häuptern des Typhon kommen, bald wie Löwen- und Stiergebrüll, dann wieder wie Hundegekläff und durchdringendes Pfeifen. Auch bei Homer sind die Fälle zahlreich, in denen es sich bloſs um wunderbare Vorgänge handelt; aber schon bei den Gebilden der Kunst tritt hier, wo öfter der Erzeugnisse menschlicher Fertigkeiten Erwähnung geschieht, mehr die Bewunderung hervor. Diese aber wiederum erregt so gut die Schönheit von Frauen und Männern, Gewändern, Blumen und künstlichem Saitenspiel,

wie die Kämpfe der Helden oder die gottähnliche Gestalt des Odysseus oder Achill. Es ist als Ausnahme anzusehen, dafs die Gröfse, wie an den Waffen Achills, dem Kyklopen, der Zahl der Feuer um Troja und an der Gestalt des Achilleus selbst, ausdrücklich als Gegenstand der Bewunderung genannt wird. Selbst hier ist sie nicht isoliert wirksam, sondern mit anderen Eigenschaften gepaart[1]).

Ähnlich gehen auch in der Lyrik beide Bedeutungen nebeneinander her: die Sonnenfinsternis erregt die gröfste Verwunderung, nichts erscheint nun noch unglaublich; aber die Gestalt des Siegers im Wettkampf und seine Rosse werden bewundert, und neben Zeus, dem Staunen der Sterblichen, auch das Lied des Sängers. Auch in der Vorstellung des Ätna ist es nicht nur die Gröfse und Furchtbarkeit der Naturerscheinung, sondern auch der Erklärungsgrund derselben, das Ungeheuer, das in der Tiefe lebend gedacht wird, was das Staunen erregt. Herodot wird freilich neben mancherlei Wunderbarem, was er erzählt, vorzüglich durch die Gröfse der Sehenswürdigkeiten, namentlich der ägyptischen Bauten, in Staunen gesetzt; aber auch hier noch mischt sich die Verwunderung über die Möglichkeit ihrer Herstellung in die Betrachtung der Gröfse ein. So geht denn das Wort auch im christlichen Sprachgebrauche auf die Wunder der Religion, die Menschwerdung, das Abendmahl und ihre vielfachen Verborgenheiten[2]).

Nur selten, wie in der Schilderung der Gäa oder der krassesten Schreckgestalten riesigen Mafses, wird das Grofse und Gewaltige noch durch ein positives Prädikat, das Ungeheure (*πελώριος*) überboten. Homer braucht das Wort von Skylla, dem Hades, dem Haupte der Gorgo und dem Kyklopen; aber auch von Ares und Helden wie Ajas, Hektor und Achill, oder von den Wogen des Meeres, die sich zu Bergen auftürmen[3]). Neben einem bei den Tragikern freilich ziemlich umfangreichen Schatze von Ausdrücken hochgradigen Affektes, leisten dem Dichter in den äufsersten Fällen die sehr mannigfaltigen Formen der Negation oder das vielsagende Wort „ungehörig" (*ἀεικής*) die besten Dienste[4]).

13. Das Häfsliche.

Nur in dem einen klassischen Beispiele des Thersites hat Homer das Häfsliche anschaulich, mit dem Bewufstsein des Typischen, entwickelt. Es sind nur körperliche Mängel, welche er zur Verdeutlichung des Begriffes in ihrem Bestande ziemlich vollständig aufzählt, da sie vom Scheitel bis zur Sohle reichen. Aber freilich konnte Homer nur einen schlechten Mann äufserlich häfslich schildern; denn vom Dolon hören wir zwar, er sei häfslich gewesen, aber es wird nichts Einzelnes weiter erwähnt, was den tüchtigen Läufer verunglimpfen könnte [1]).

Das Bild des Thersites ist erschöpfend und mit sichtlicher Liebe, wenn auch sparsam nur in Umrissen gezeichnet. Kürzer freilich charakterisierte Archilochos: dick an den Knöcheln, ein abscheuliches Weib; aber es ist wohl nur das Schlufswort einer vielversprechenden Schilderung darin erhalten [2]).

Aus der teils frostigen, teils Ekel erregenden Schilderung der Achlys im Schildgedicht [3]) kann nur der anschauliche Zug: hungerdürr mit dicken Knien, herangezogen werden, doch fehlt hier die Angabe, dafs es sich dem Dichter um das Häfsliche handelt. Einzelne Erscheinungsformen des Häfslichen werden zwar gelegentlich noch angeführt, aber eine Bestimmung des Begriffes ist daraus nicht zu entnehmen. Nicht die Magere (*ἰσχνήν*), nicht die Dicke (*παχεῖαν*), nimm die Mittlere dir! wird geraten. Das Frostige (*ψυχρός*) des Alters oder des schlechten Trostes im Unglück, das Hölzerne (*ξυλινός*) und Steinerne (*λίθινος*) in der Haltung der Niobe, das Hölzerne (*δούριος*) am Gaule, das Harte (*τραχύς*) an der Wolke des Krieges werden mifsfällig erwähnt, und von der Stumpfnase, die jene Darstellung der Niobe verschuldete, wird in mangelnder Anerkennung gesprochen [4]).

Das blofs Gewagte und das Unmögliche in der Kunst wird von der späteren Reflexion sehr wohl unterschieden, wenn die Doppelnatur eines Stiermenschen, um des Gegensatzes der Formen willen, verurteilt wird, hingegen die Idee des Ken-

tauren als ein ergänzendes Spiel der Natur Teilnahme findet. Das Verhältnis der Kunst und Natur wird mit Recht zu Gunsten der letzteren gefafst: Aus der Natur stammt die Kunst, nicht erfand Kunst je die Natur. Und wie der Kunst, so tritt die Natur auch dem Leben als das Vollkommenere gegenüber: Tausendfach Trauriges bietet das Leben! Süfs zwar ist, was es von Natur Schönes hat, Erde und Meer, Sterne und Kreise des Mondes; alles andere ist eitel Furcht und Schmerz [1]). Aber nicht an dergleichen Reflexionen, sondern an den mannigfaltigen Inhalt der unmittelbaren Urteile der Dichtung hatte sich die Theorie zu halten, als sie langsamen, behutsamen Schrittes in den Vorstellungskreis eindrang, den Kunst und Natur in reicher Mannigfaltigkeit ihr zuführten.

DIE ANBAHNUNG DER ÄSTHETIK DURCH DIE VORSOKRATISCHEN PHILOSOPHEN.

Erst Sokrates warf, soweit unsere Nachrichten reichen, die Frage nach dem Wesen des Schönen auf. Damit er sich aber hierzu veranlaſst sehen konnte, muſste der Begriff schon eine gewisse Bedeutung innerhalb des philosophischen Vorstellungskreises gewonnen haben, oder doch mindestens in sehr enge Beziehungen zu solchen Begriffen getreten sein, welche das Nachdenken in Anspruch nahmen. Den geistigen Boden für jene Fragestellung durch die Art und Weise, wie sie ihre naturphilosophischen Probleme zu lösen suchten, vorbereitet zu haben, ist das nicht zu unterschätzende Verdienst, welches sich die vorsokratischen Philosophen um die Ästhetik erwarben.

I. Die Pythagoreer. Die Harmonie.

So wenig sich insbesondere ästhetische Begriffe auf die Pythagoreer zurückführen lassen, so muſs dennoch der Einfluſs als ein sehr bedeutender gelten, den ihre Ideen auf die Entwicklung der ästhetischen Auffassung des ganzen Altertumes gewannen. Ihnen selbst legte die Verwendung der Tonkunst in der Erziehung und ihre streng moralisch-teleologische Weltanschauung es nahe, nicht nur jenen Kunstzweig, sondern

das Schöne überhaupt unter den Gesichtspunkt des Guten zu stellen [1]). Daher finden sich in den Tafeln der Gegensätze, in welchen sie eine Art geordneter Übersicht der Grundformen der Erscheinungswelt angestrebt zu haben scheinen, zwar das Gute und Schlechte, nicht aber das Schöne und Häfsliche erwähnt, obwohl die Beachtung so untergeordneter Kategorienpaare wie das Rechts und Links, Weiblich und Männlich, die Erwartung, auch das Schöne aufgenommen zu finden, rechtfertigen könnte [2]).

Auch das Bestreben, die wohlgefälligen Verhältnisse der Tonreihe auf Zahlenbestimmungen zurückzuführen, die jeder Anschaulichkeit entbehren, mufste die Betrachtung aus dem ästhetischen Gebiete in eine mathematisch-technische Denkart ableiten. So wurde denn auch der Begriff der Harmonie, dessen erste wissenschaftliche Bestimmung den Pythagoreern zu danken ist, aus seiner begrifflichen Allgemeinheit sogleich auf das besondere Gebiet der Zahlen oder zahlenmäfsig festgestellten Tonabstände eingeschränkt und verlor in dieser Belastung jede, über ein blofses Spiel der Analogien hinausreichende, Anwendung auf andere Vorstellungskreise. So fruchtbar sich der allgemeine Begriff: die Tugend ist eine Harmonie, später für die moralischen Erwägungen Platons erwiesen hat, so begrenzt ist die Bedeutung der Definition der Gerechtigkeit als Quadratzahl bei den Pythagoreern geblieben. Jedoch jene begriffsmäfsige Bestimmung selbst: „Die Harmonie ist die Einheit des Mannigfaltigen und das Zusammenstimmen des Zwiespältigen“ [3]), mufs doch als ein Erwerb von gröfster Tragweite gelten. Es ist damit ein wirklicher Anfang gemacht und ein Gedanke gefunden worden, der einen fafslichen Sinn auch für einen weiten Umkreis ästhetischer Vorstellungen besitzt. Der Inhalt des Satzes mag noch so unbedeutend erscheinen, er ist doch das erste gedankenmäfsige Dasein, welches das Schöne gewann, und das ganze Fortschreiten der Wissenschaft zeigt, wie diese einfache Bestimmung immer wieder zum Anhalte dient, wenn die Untersuchung sich auf eine strenger sachliche Richtung ihrer Erwägungen besinnt.

Nun haben freilich die Pythagoreer in der Harmonie

nicht einen Grundbegriff der Ästhetik, sondern das Princip ihrer gesamten Weltansicht gesehen; aber auch dieses schwächt die Bedeutung der Sache nicht wesentlich ab. Denn einmal ist diese Weltansicht selbst zum Teil eine ästhetische, sodann ist das Gebiet, in welchem die Harmonie wirklich durchgeführt werden konnte, doch nur das Ästhetische der Tonverhältnisse, deren Wohlgefälligkeit oder Schönheit die Pythagoreer zweifellos durch jenen Begriff erklärt zu haben meinten. So erhielt denn die Oktave insbesondere den Namen der Harmonie, und diese bleibt für alle Zeiten in erster Linie ein musikalischer Begriff. Indem das Schöne aber in der Tonkunst wenigstens zu einem besonderen Gebiete der allgemeinen philosophischen Weltfrage wird, ist das, was bisher ausschliefslich ein Gegenstand der Wertschätzung war, zum erstenmal unter den Gesichtspunkt eines begreifenden Nachdenkens und einer theoretischen Teilnahme getreten. Das Schöne drängt sich dem Geiste als eine Frage auf und zieht als ein Geheimnis das Denken auf sich; das Grübeln über Sinn und Bedeutung desselben hört nun nicht mehr auf.

Die Harmonie ist überall dort notwendig für den Bestand der Welt, wo es Ungleichheit giebt, denn das Gleiche bedarf keiner Harmonie[1]). Ihr Spielraum ist mithin ein möglichst weiter. Ein zweiter, eng mit der Harmonie zusammenhängender Begriff, dessen Bestimmung den Pythagoreern zufällt, ist der des Vollkommenen als eines Vermittelten: Das Ungerade ist vollkommener als das Gerade, denn jenes hat Anfang, Ende und Mitte, dieses aber entbehrt der Mitte; die Drei ist die erste Zahl, die Anfang, Mitte und Ende hat[2]). Die Universalität, in der die Pythagoreer auch diese Forderung geltend machten, läfst es verständlich erscheinen, dafs der Begriff des Vollkommenen eine der ersten Forderungen ist, welche auch für die Schönheit erhoben wird.

Nicht minder bedeutsam aber wurde für die Geschichte der Ästhetik, dafs die Pythagoreer jenes Princip der Harmonie gerade auf solche Gebiete anwandten, in denen es in wissenschaftlicher Beziehung keinerlei Erfolge versprach. Wohl wäre die Erkenntnis besser gefördert, mancher Irrweg

vermieden worden, wenn sie an Stelle ihrer Zahlenspekulationen über den schönsten Abstand der Gestirne, und statt der abenteuerlichen Annahme einer Sphärenharmonie, sich auch in der Astronomie, wie in der Messung der Saitenlänge der musikalischen Instrumente, auf Beobachtungen beschränkt, und so, wenn auch nur ein Geringes, für die mechanische Theorie des Himmels vorgearbeitet hätten. Aber so gewiſs der Begriff des Schmuckes und der Ordnung ein höherer ist als der des mechanischen Geschehens, so gewiſs auch hat der Beitrag, den die Pythagoreer für die Ausbildung einer groſsen und würdigen Naturauffassung, für die Idee des Kosmos, lieferten, in der Gesamtentwicklung des Geistes alles das in den Schatten gestellt, was sie etwa an nüchternen und verläſslichen Einsichten verabsäumen konnten. Den ersten Grund zu der bewundernden Erhebung des Geistes zum Himmelsgewölbe, deren wissenschaftliche Folgen bis in die jüngste ruhmvolle Vergangenheit des philosophischen Denkens hinaufreichen, haben doch zu einem groſsen Teile die Pythagoreer mit ihren so willkürlichen Spekulationen gelegt.

Für die Ästhetik aber würden diese kosmischen Betrachtungen, die in den Ideenkreis Platons Aufnahme fanden, dauernd das wohlthätige Gegengewicht, das die Verflachung der Theorie in moralisierende Unklarheiten und ihre Verkümmerung in engbrüstige technische Erwägungen der Poetik und Rhetorik, wenn auch nicht jederzeit abzuwehren, so doch endgültig zu überwinden lehrte.

Es war eben doch musischer Geist, den die leichtgeschürzten Analogien der Pythagoreer nicht nur über die Ordnung der Gestirne, sondern auch über die Zahlen und die regelmäſsigen Raumgestalten geometrischer Körper verbreiteten. Man sah in der Einheit und Zweiheit, in der Pyramide und dem Würfel nicht nur mathematische Begriffe oder Ausgangspunkte eines Systemes wichtiger Folgesätze. Die anschauliche Form selbst dieser bestimmt ausgeprägten charaktervollen Gebilde nahm die geistige Teilnahme in Anspruch. Für den Mathematiker ist es einerlei, ob er seine Figuren auf der Basis oder auf einer Ecke stehend, in dieser oder jener Lage denkt. Die mathematischen Eigenschaften der

Körper sind gleichgültig gegen die zufälligen Beziehungen der Wasserwage und des Lotes. Anders steht jene phantasievolle Anschauung diesen Gebilden gegenüber. Die Pyramide erscheint auf den Kopf gestellt, wenn sie aus ihrer natürlichen Lage gebracht wird; der Würfel verliert den ganzen Eindruck der gediegenen, in sich beruhenden Verläfslichkeit, wenn er nicht auf breiter Grundlage steht oder seine Winkel sich perspektivisch verschieben. Diese Art der Auffassung aber setzten die Analogien der Pythagoreer voraus, wenn sie die Pyramide mit der zugespitzten Flamme oder dem aufwärtsstrebenden Feuer, den Würfel mit der lastenden Erde zusammenführten [1]).

Wurde das Weltall, der Kosmos, in dem sich der anschauliche Aufbau der Pythagoreer mit mythologischen Vorstellungen begegnete, zum Ausdruck des schlechthin Vollkommenen und Guten, des schlechthin Geordneten und Schönen, zum Inbegriffe aller Vortrefflichkeit, so gewannen ebenso die einfachen Körpergestalten, die aller räumlichen Orientierung zu Grunde liegen, einen eigentümlichen geistigen Nimbus für die griechische Phantasie.

Dafs die Weltordnung im grofsen und die geometrischen Gestalten im kleinen die unbestrittensten Beispiele der Schönheit seien, wurde eine Überzeugung, die seit den Pythagoreern Gemeingut der Philosophen ist. Sie gewann aber um so gröfsere Bedeutung, je mehr die moralisierende Richtung der sokratischen Philosophie die herkömmlichen Werte der äufseren Erscheinung gegenüber inneren Vorzügen zurücktreten liefs und damit die Grenzen zwischen dem Schönen und Guten bis zur Unkenntlichkeit zu verflüchtigen drohte.

Die pythagoreischen Gedanken bilden den Anfangspunkt, die pythagoreisch-neuplatonischen den Schlufspunkt in der Entwicklung der ästhetischen Theorie der Griechen.

II. Heraklit und Empedokles.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs Heraklit unmittelbare Einwirkung seitens der Pythagoreer erfahren hat; denn

neben Empedokles, der zweifellos ihre Lehre kannte, hat nur Heraklit noch dem Begriffe der Harmonie eine ähnliche Bedeutung für seine Weltanschauung eingeräumt.

Das Princip der Pythagoreer hat eine doppelte Fassung: eine weitere, als Einheit des Mannigfaltigen, eine engere, als Zusammenstimmen des Zwiespältigen. Jener steht Empedokles, dieser Heraklit näher. Der Gegensatz, nicht der Unterschied tritt bei Heraklit schärfer in den Vordergrund, indem er ihm eine logische, nicht mehr eine bloſs mathematische Fassung giebt. Es ist nicht mehr der Grundgedanke der geraden und ungeraden Zahl, auf welchen die Gegensätze zurückgeführt werden und dementsprechend eine zahlenmäſsige Lösung finden. Die konkreten, mannigfaltigen Gegensätze sind hier nicht mehr ein Sekundäres, ein bloſser Anwendungsfall für die Zahl. Ein jedes Hervortreten derselben ist dem anderen gleichwertig, der Gegenstand einer endgültigen Teilnahme, der unmittelbare Beleg des allgemeinen Gesetzes. Es bedarf hier nicht der mathematischen Vermittlung, die selbst nur ein Specialfall, ein Besonderes gegenüber dem Allgemeinen ist; das Princip ist ein viel elastischeres geworden. Die zwei Seiten eines konträren Gegensatzes selbst enthalten in ihrer Beziehung aufeinander Spannung und Lösung des Verhältnisses. Tag und Nacht streiten miteinander und sind doch auch eines; sie gehen in ihren Eigenschaften auseinander, aber doch auch ineinander über und bewahren die Einheit in ihrem Gegensatz. Indem die Harmonie aber in die konkreten Verhältnisse eingeht und nicht auf ein gleichartiges, abstraktes, mathematisches Moment zurückgeführt wird, treten zweitens an ihr selbst Unterschiede hervor. Die Harmonie ist sichtbar oder unsichtbar. Was die Dinge im Innersten zusammenhält, ist das gleiche Gesetz, das auch in die Erscheinung tritt. Die unsichtbare Weltharmonie ist vorzüglicher als die sichtbare der einzelnen Dinge [1]). Jene aber kann nur durch diese verdeutlicht werden: die Harmonie der Welt ist wie die sich umwendende Harmonie (in der Form) von Bogen und Leier [2]). Es ist nicht gerade unmöglich, daſs Heraklit, wie man neuerdings vermutet hat, das Gesetz der Wellenlinie, in der Gestalt des skythischen

Bogens und der Leier veranschaulicht, im Auge hatte. Wie das abstrakte Gesetz der Linie die Richtung trotz beständiger Abweichung von ihr, bewahrt, so bietet auch die Form von Leier und Bogen, indem sie gerade dort wieder umbiegt, wo sie sich von ihrem Zweck am weitesten zu entfernen scheint, der Sehne und den Saiten den Anschlufspunkt dar. Auf dieselbe Erscheinung führt das Beispiel von der Technik der Korbmacher hin, welche ganz auf der Wellenlinie beruht; oder die Schrift, deren Fortgang die Abweichung in der Richtung der Buchstaben nicht hindert. Diese Harmonie ist wirklich sichtbar, das Gesetz, der Gedanke tritt voll und ganz in die Erscheinung; es bedarf keines abstrakten Zählens und Messens, um sie zu erkennen. In der Abweichung ist auch die Einhelligkeit sichtbar gemacht: die schönste Harmonie geht aus dem Gegensatz ihrer Bestandteile hervor. Nimmt man an, dafs Bogen und Leier nur besondere Fälle, das eigentliche Beispiel aber die Wellenlinie ist, so konnte Heraklit kaum ein besseres aus der sichtbaren Welt wählen. Doch es mag diese Annahme immerhin als ganz zweifelhaft gelten[1]).

Gehörte nun aber, wenn auch nur neben vielen anderen Dingen, wie auch bei den Pythagoreern, das Schöne zu der sichtbaren Harmonie, so wäre es aufzufassen als ein sinnliches Offenbarwerden der Weltvernunft, und zwar nicht eines Gedankens oder einer Idee derselben, sondern ihrer allgemeinen Gesetzmäfsigkeit. Der unsichtbaren Harmonie, der Erkenntnis, welche ihr Urheber verbarg, und nur wenigen zugänglich machte, tritt eine zwar unvollkommene, aber um so einleuchtendere sinnliche Erscheinung der Weltvernunft an die Seite. Hiermit wäre eine viel innigere Verbindung des Geistes mit der Erscheinung hergestellt, als sie den Pythagoreern durch das Zahlengesetz möglich war; man hätte hier eine natürliche Symbolik, das Schöne wäre ein Symbol des Geistes. Ob nun aber Heraklit überhaupt in dieser oder einer anderen Weise auf die Schönheit näher eingegangen ist, läfst sich seinen Fragmenten nicht entnehmen. Unwahrscheinlich wäre ein solches Interesse bei ihm nicht; auch entspräche dergleichen wohl seinem stilistischen

Grundsatz: nicht auszusprechen, nicht zu verbergen, sondern anzudeuten [1]. Auch der Vorzug, den er dem Auge vor dem Gehör giebt, mufste ihn auf das Sichtbare, nicht wie die Pythagoreer auf das Hörbare verweisen [2]. Die grofse Anschaulichkeit seiner Ausdrucksweise, eine gewisse Gesuchtheit und Zuspitzung der Wortverbindungen und Sätze, giebt seiner Schreibart unter den vorplatonischen Philosophen am meisten das, was man im ästhetischen Sinne Stil nennt. Er hätte etwas Homerisches, hiefs es von ihm [3]. Auch für die Natur hat er ein offenes Auge, wie seine Bilder und Vergleiche zeigen. Bemerkungen wie: Alles Getier beweide in gebückter Stellung die Erde, bieten in ihrer Einfachheit glückliche Gesichtspunkte für den anschaulichen Eindruck der Formen [4].

In seinem Sprachgebrauche bezeichnet das Gute sowohl das Nützliche, wie das Vollkommene: Die Ärzte bewirken durch die Übel, welche sie zufügen, das Gute; es wäre nicht besser, wenn den Menschen alles zufiele, was sie wollen, denn die Krankheit macht die Gesundheit süfs und zu einem Gute; die trockenste Seele ist die weiseste und die beste. Es ist besser, die Unwissenheit zu verbergen; es ist gut, das Tiefste nicht zu sagen; die unsichtbare Harmonie ist besser als die sichtbare, da Gott hier der Verbergende ist [5].

Das Schöne umfafst zwar auch moralische Vorstellungen, aber bleibt doch mehr als das Gute in der Betrachtung und Anschaulichkeit. Den Menschen erscheint zwar dieses gerecht und jenes ungerecht, für Gott aber ist alles schön und gerecht. Die aus dem Gegensatz hervorgehende Harmonie heifst die schönste, und der schönste Affe ist mit dem Menschen verglichen häfslich [6].

Empedokles nannte nicht nur, wie schon Plutarch richtig urteilte, sein weltbildendes Princip, die Liebe, auch: die ernstblickende Harmonie, sondern schied auch beide nicht von der Schönheit, die sich dem Namen Aphrodite ohnehin leicht gesellen mufste. Ebenso fällt auch der blutige Krieg mit dem Hafs und Groll und der Häfslichkeit zusammen. Dafs er diese Begriffe als Genien personifiziert, die das menschliche Leben geleiten, steht ihrer allgemeinen kosmischen

Bedeutung nicht im Wege, da eine Scheidung dieser Gebiete sich hier nicht durchführen läfst[1]).

Der Harmonie, der Einigung der Stoffe, steht der Hafs oder Groll oder Krieg, die Scheidung der Elemente gegenüber; jenes ist das Vollkommene und Schöne, dieses das Unvollkommene und Häfsliche.

Nicht nur dieser Gegensatz des Schönen und Häfslichen, sondern auch die Hinzufügung noch eines weiteren Genius: der vielbekränzten Gröfse, entspricht ganz der ästhetischen Richtung, die in der Betrachtung des Empedokles vorherrscht, indem sie alles auf die Ordnung und Unordnung der Elemente zurückführt[2]).

Der Hafs trennt, setzt jedes für sich, im Groll ist alles geschieden; die Liebe aber ist gleich nach Länge und Breite, sie vereinigt alles, wie der Maler harmonisch das eine mehr, das andere minder reich mischt, bis sich alles im kugelförmigen Sphairos der Harmonie zusammenfindet[3]). Durch die Bande der Harmonie sind die Stoffe auch in der einzelnen Erscheinung verknüpft, und zwei Glieder mindestens setzt jede Fügung voraus[4]). Aber erst durch langen Entwicklungsgang erreicht die Liebe jene vollendete Gestalt. Zuerst entstehen niedere Formen, wie das geistlose Geschlecht der Fische (ἄμουσον) in ihrer übermäfsigen Fruchtbarkeit. Dann folgen phantastische Gebilde: Doppelgesichter und Doppelbrüstige, Stiere mit Manneskopf und Mannesgestalten mit Stierhaupt und Mischformen aus Männern und Weibern gebildet, mit üppigen Gliedern. Derweil fehlt noch überall die lieblichere Gestaltung des Leibes; denn die freundliche Anmut hafst das Walten der Notwendigkeit, das unerträgliche[5]).

So entwickelt sich in der Anschauung Empedokles, die Weltgestalt als ein Schauspiel von gröfstem Stil, unter Assistenz gleichsam der Megisto, aus dem Zustande des Häfslichen, der teilnahmslosen Unterschiedenheiten, durch amusische und phantastische Formen zur freien Anmut der menschlichen Bildung und endlich zur abstrakten Schönheit des Sphairos, dem philosophischen Ausdruck der Herrschaft Aphrodites. Die moralischen Prädikate treten daher in der Darstellung völlig zurück. Gelegentlich wendet sich der Dichter

wohl mit guten Worten betend an die seligen Götter, und wiederum spricht er es als Grund seiner lockeren Kompositionsweise aus: zwei- und dreimal soll das Schöne gesagt sein [1]).

Die Harmonie ist hier als Einheit des Mannigfaltigen, nicht wie bei Heraklit als Lösung der Gegensätze gedacht.

III. Demokrit. Die Analogie.

Die ersten Abhandlungen über ästhetische Gegenstände, welche zugleich einem ästhetischen Anteile entsprangen, scheint unter den Philosophen Demokrit verfafst zu haben. Aber diese Neigung hatte, wie die Titel seiner Schriften bezeugen, eine sehr eingeschränkte Richtung. Es ist das Technische, was hier ganz in den Vordergrund tritt und nach dem Umfange, in welchem es sich über Poetik, Musik, Rhetorik und Malerei ausdehnt, vermuten läfst, dafs man es nicht mit den Anfängen solcher Theorien, sondern mit einem Teile der weitschichtigen Literatur zu thun hat, welche die sophistische Unterrichtspraxis hervorrief.

Über den Inhalt dieser Schriften geben die erhaltenen Fragmente wenig Aufschlufs. Aus den Titeln läfst sich zunächst im Einklange mit der Richtung seiner Philosophie entnehmen, dafs Demokrit den Begriff der Harmonie in seiner Allgemeinheit nicht weiter entwickelt hat, da er ihn nur gelegentlich, und dann im engeren Sinne für den Einklang der Töne, vielleicht wie die Pythagoreer, für die Oktave braucht [2]). Auch sonst spricht nichts dafür, dafs er in seinen Untersuchungen von allgemeinen Begriffsbestimmungen über das Schöne ausgegangen sei. Zwar wird seine Vielseitigkeit gerühmt und von ihm gesagt, er sei ebenso ausgezeichnet wie als Naturkundiger auch in historischen Dingen gewesen und habe als Stilist neben Platon und Aristoteles genannt werden dürfen. Auch lassen die Fragmente aus seiner Sittenlehre nur das günstigste Urteil über den Ernst seiner Anschauung, den Reichtum seiner Gedanken und die Tiefe seiner Menschenkenntnis gewinnen. Aber das Gebiet der Sittenlehre liegt auch am weitesten ab von seiner Theorie der Atomistik; bis da-

hin liefsen sich die Wirkungen der Gestalt und Lagerung der Atome nicht wohl verfolgen, und damit war den sittlichen Überlegungen ihre Selbständigkeit und Freiheit gesichert. Weit weniger günstig mufste sich dieses Verhältnis bei ästhetischen Fragen gestalten, in denen sich das Geistige mit den sinnlichen Eigenschaften der Dinge berührt und akustische und optische Elemente unmittelbar auf die Atomenlehre hinführen konnten. Demokrits Neigung zu exakten Untersuchungen mufste diese Richtung bevorzugen, und die atomistische Lehre, nach welcher die sinnlichen Eigenschaften der Dinge, die Farben und Töne blofs subjektiv sind, mufste dazu drängen, an die Stelle der Hingabe an den Schein die Untersuchung über das ihm zu Grunde liegende Sein zu setzen. Die Dürftigkeit der Angaben über den Eindruck und die eigentliche Beschaffenheit der Farbenerscheinungen, die wir in den naturwissenschaftlichen Fragmenten erhalten, spricht im Vergleich mit den eingehenden Überlegungen der Atomvorgänge, welche sie hervorrufen, nicht für eine sehr ausgebildete Teilnahme an dieser ästhetischen Seite der Sache. Setzte er doch auch die Erkenntnis durch die Sinne als die dunkele, dem Lichte des Denkens entgegen [1]). Aus seinen Ansichten über die Musik hören wir nur, dafs er diese Kunst für jüngeren Ursprungs gehalten habe, weil sie nicht zu den notwendigen Bedingungen des Lebens gehöre, sondern erst auf dem Boden eines gewissen Überflusses erstehe [2]). Man wird hierin kaum eine besondere Tiefe des Gedankens erkennen, hingegen annehmen dürfen, dafs Demokrit dabei, wie Aristoteles später bei der Wissenschaft, an die lehrhafte und theoretisch erörterte Musik gedacht habe, und wenn er selbst über Rhythmus und Harmonie schrieb, nicht sowohl die ästhetische als die physikalische und physiologische Seite auf Grundlage der Atomistik behandelt wurde. Wenn er im Hinblick auf Homer gesagt haben soll: nur seine gottbeseelte Natur habe ihm ermöglicht, eine solche Welt der mannigfaltigsten Dichtungen zu vollenden, da es unmöglich sei, ohne ein Göttliches oder Dämonisches so schöne und weise Gedichte zu schaffen [3]), so liegt darin neben der, in dieser Zeit kaum auffälligen, Bewunderung Homers, nicht

mehr, als was Pindar in zahlreichen Wendungen über die Gotterfülltheit und Weisheit des Sängers vortrug und auch die allgemeine Forderung des Enthusiasmus seitens der Dichter war, wie Platons Jon zeigt, eine geläufige Vorstellung bei den Sophisten [1]). Ging aber Demokrit soweit in die Einzelheiten der Poetik ein, dafs er eine eigene Untersuchung über wohlklingende und mifstönende Buchstaben schrieb, so liegt die Vermutung nahe, dafs es sich hier wiederum um atomistische Theorien des Wohllautes oder auch um rhetorische Tagesfragen gehandelt habe. Auch die übrigen Titel der die Poetik betreffenden Schriften scheinen teils die Richtung eines gelehrten Sammlers zu verraten, wie das Lexikon, das er verfafst haben soll, oder in das Gebiet philologischer Einzeluntersuchungen zu gehören, wie sie mit Vorliebe von den Sophisten angestellt wurden. Vorlesungen über Homer und seine sprachlichen Eigenheiten, über die Worte, über Schönheit der Worte, über Dichtung und Gesang, gehören ganz in deren Programm, soll doch selbst die Taktik und Hoplomachie hier nicht gefehlt haben. Man kann immerhin annehmen, dafs Demokrit auch hierin viel Tüchtiges und Geistreiches gesagt und mit Fleifs und Sorgfalt den vorhandenen Stoff bearbeitet hatte; es ist vielleicht viel an litterarischen, grammatischen und rhetorischen Notizen mit diesen Schriften verloren, aber schwerlich etwas, was nach einer Theorie der Schönheit oder Ästhetik aussah [2]).

Auch die Abhandlung über die Malerei [3]) dürfte leicht einen ähnlichen physikalischen, auf die Atome als Grundlage der verschiedenen Farben zurückgehenden Inhalt gehabt haben, wie die Fragmente, welche uns über diese erhalten sind. Dafs Demokrit einen tieferen Anteil an den bildenden Künsten nahm, ist kaum vorauszusetzen, da seine moralischen Aussprüche bereits jene Mifsachtung des Körpers bezeugen, welche aus der pythagoreïschen Moral und den Reflexionen der Lyriker in die Philosophie eindrang. Die Schönheit des Körpers sei tierisch, wenn ihm nicht Geist einwohne; die edle Abkunft des Tieres zeige sich in Stärke des Leibes, der Hülle (σκήνεος), die des Menschen in Wohlbeschaffenheit des Charakters; die wahrnehmbaren Gestalten seien durch ihre Schönheit (κόσμῳ)

zwar zum Betrachten geeignet, an sich aber doch herzlos[1]). Derartige Sentenzen sind zwar sehr verständlich aus dem Munde eines empirischen Moralisten, gestatten aber kaum die Vermutung, Demokrit hätte sich ernstlich um die bildenden Künste bemüht, die damals in der höchsten Blüte standen, die sie überhaupt jemals gewonnen haben.

Der Sprachgebrauch Demokrits ist der nämliche, wie in der Tragödie und Lyrik.

Der sittliche Charakter selbst und was unmittelbar auf ihn bezogen gedacht wird, findet seine Bezeichnung ausschliefslich durch gut oder gerecht. Hingegen werden schon die Güter des Lebens, wenn sie etwa als besonders vollkommen oder grofs hervorgehoben werden, also mehr als Gegenstand der Betrachtung und Schätzung, denn als Ziel des Willens gedacht sind, auch „das Schöne" genannt. Unter der gleichen Voraussetzung einer objektiven Beurteilung sind auch die Handlungen schön. Es heifst: Die Eudämonie ist das Schönste und Zuträglichste für den Menschen; das Schöne in grofsem Stil wird den Menschen aus dem öffentlichen Leben im Staate zu teil; der Glückliche ist gern Zeuge und Zuschauer des Schönen; er hat an der Betrachtung der schönen Handlungen grofse Freude; schöne Thaten zu preisen sei schön; der Fleifs des Jünglings verschönert das Alter; mühevoll durch Unterricht wird der Mensch zu schönen Thaten geschickt; schön ist es, Unrecht zu hindern, oder doch wenigstens nicht zu unterstützen; nur die Lust am Schönen soll man wählen; die gerechte Liebe ist dem Schönen zugewandt, und es ist der Vorzug des göttlichen Geistes, ununterbrochen über das Schöne zu denken; schön ist überhaupt in allem das Mittelmafs, nicht aber das Übermafs und der Mangel. So tritt denn auch diese ethische Grundregel, die Forderung der moralischen Symmetrie, ganz entsprechend dem objektiven, mathematisch-ästhetischen Charakter dieser Vorstellung hier zuerst unter der Bezeichnung des Schönen auf[2]).

Von schönen Charakteren hingegen ist bei Demokrit noch nichts zu lesen. Die Seele, das Subjekt schöner Handlungen, wird nur gut, nicht schön genannt, und auch die Ziele des Handelns sind ein Gutes, nicht ein Schönes,

sobald sie auf den Willen bezogen werden. Am besten lebt der Mensch möglichst heiter oder möglichst wenig betrübt; aus denselben Dingen kommen ihm Güter und Übel; die Götter geben den Menschen alles Gute; der Sieg über sich selbst ist aller Siege bester; gut mufs man sein oder wenigstens zu sein scheinen; nur der gute Mensch erkennt das Rechte. Ausdrücklich hebt zuerst Demokrit hervor: um gut zu sein genüge es nicht, dafs man das Unrecht nicht thut, man dürfe es nicht einmal wollen [1]).

Dafs Demokrit im Unterschiede vom Guten, das seinen Grund im Willen hat, nun auch die Aufgabe der Kunst im Schönen sah, erscheint nicht unwahrscheinlich, so wenig dadurch der übliche Sprachgebrauch verändert wurde, der auch die guten Handlungen schön nennt. Nur wenn der Dichter in Begeisterung schreibe, würden seine Erzeugnisse schön, ohne sie wäre es Homer nicht möglich gewesen, so schöne und weise Gedichte zu schaffen. Durch ihre Schönheit seien die wahrnehmbaren Bilder für die Betrachtung anziehend. Sparsamkeit auch im Schmucke stehe dem Weibe schön [2]).

Auch in den Naturbeobachtungen, welche uns von Demokrit erhalten sind, tritt der ästhetische Gesichtspunkt nur selten hervor. An treffenden Bildern fehlt es ihm zwar nicht, aber der sachliche Gesichtspunkt ist vorherrschend, die Betrachtung der Formen tritt darüber zurück. So vergleicht er die unterirdischen Wasserläufe, welche in den Quellen zu Tage treten, dem Adernetze des organischen Körpers, die letzteren den geöffneten Adern. Platon hat das Bild in umgekehrter Richtung verwertet, das Adersystem an einer Gartenbewässerung veranschaulichend. Er erklärt ferner durch eine Schilderung des Schachtelhalmes (Equisetum), warum es Pferdeschweif (*ἵππουρις*) heifse, oder macht auf den Unterschied im Bau der Hörner der Stiere und Bullen aufmerksam. Auch die Erzählung, dafs die Stuten, solange sie ihre Mähne besitzen, zu stolz seien, um den Esel sich als Gatten gefallen zu lassen, hat er überliefert; und vom Löwen berichtet er, dafs er allein von allen Tieren mit offenen Augen geboren werde, schon gewissermafsen zornerfüllt von Geburt an nach Thaten trachtend [3]).

Eine wenn auch nur mittelbare Bedeutung für die Ästhetik aber gewinnt Demokrit in seiner Theorie der Sinneswahrnehmungen, indem er die Empfindungen der verschiedenen Sinne in räumliche Formen, in die Gestalt der Atome umsetzt, und so gleichsam in den Ursachen, welche sie hervorbringen sollen, abspiegelt. Schon die Pythagoreer hatten zwar die Pyramide dem Feuer, die Erde dem Würfel verglichen, aber hier lag in der räumlichen Gestalt schon das Element vor, welches beiden Erscheinungen gemeinsam war. Wo dieses nicht stattfand, da bot wenigstens die Zahl oder Harmonie ein alles verbindendes Allgemeine dar. Bei den Pythagoreern ist daher nicht die Analogie, sondern die symbolische Betrachtung principiell das Maſsgebende.

Nicht so durchsichtig und vielfach auch von mechanischen Vorstellungen über den Körperbau durchkreuzt, und daher nur noch der Analogie zugänglich sind dagegen die Konstruktionen der Atome, welche Demokrit nach dem unmittelbaren Eindrucke der Sinnesempfindungen versucht.

Ob ein Element zu einer geometrischen Form, ein Sinneseindruck zu einer räumlichen Gestalt, oder eine äuſsere Erscheinung zu einem Gefühl in eine Beziehung gesetzt wird, ändert bei mancherlei Unterschieden, die sich in anderer Richtung geltend machen können, nicht die allgemeine logische Form dieses Vorganges. Ebensowenig ist es hierfür wesentlich, ob diese Beziehung zweier Erscheinungen, wie bei Demokrit, zur theoretischen Erklärung oder, wie später, zur Begründung der ästhetischen Beurteilung führt. Es ist nicht ein Allgemeines, wie bei den Pythagoreern, bei Heraklit und Empedokles, was aus der Erscheinung spricht, sondern das Besondere oder Einzelne tritt zu einem ihm koordinierten in eine Beziehung.

Auch hier zwar muſs in dem Inhalte der Vorstellungen sich ein gemeinsames Merkmal vorfinden, welches diese Beziehung überhaupt erst veranlaſst; aber es kommt nicht weiter auf die Natur dieses bloſs verbindenden Momentes an, sondern auf die Bestimmung, welche die eine Vorstellung auf diesem Wege durch den übrigen Inhalt der anderen Vorstellung erfährt. Käme es auf das Bindeglied selbst an, so wäre

dieses wiederum ein Allgemeines und bereits in der einen Vorstellung so gut wie in der anderen enthalten. In diesem Falle würde, indem man den Vergleich vollzieht, der Charakter der Vorstellung nur verdeutlicht. Auch diese Verdeutlichung schon erscheint leicht als eine Erklärung. Was die Vergleichung selbst bedingte, soll nun aus der durch sie herbeigezogenen Vorstellung resultieren. Das Veranlassende aber und Überredende in solchen Verbindungen liegt immer nur in der Beleuchtung durch den Vergleich, nicht in den Folgen, die man daraus ableitet. Nur in dem Falle sind diese Folgen selbst wertvoll, wenn sie in der Erkenntnis bestehen, dafs das gemeinsame Merkmal in der That ein bestimmendes Allgemeine für beide Vorstellungen ist; dann aber ist die Analogie auch bereits aufgehoben.

So einfach aber ist der Fehlgriff Demokrits nicht. Das gemeinsame Bindeglied führt ihn nur auf die andere Vorstellung hin und läfst ganz andere Seiten an ihr als den eigentlichen Erklärungsgrund herbeiziehen. Damit tritt aber auch die Gefahr einer jeden Analogie in Kraft, das Übersehen der Verschiedenheit zweier Gebiete. Es liegt hier keine versteckte Tautologie vor, sondern eine ganz offene Metabasis in ein anderes Gebiet.

Soll das Süfse des Geschmackes seine physiologische Erklärung finden, so bietet die blofse Qualität „süfs" gewifs sehr wenig Analogie mit irgend einer räumlichen Gestalt. Höchstens könnte das Angenehme des Eindruckes überhaupt auf wohlgefällige Formen oder bestimmte Arten solcher führen, wie etwa der Dichter die Gestalt seines Mädchen süfs nannte. So abstrakt und isoliert aber fafst der Grieche den Empfindungsinhalt nicht auf. Zum Gesamteindruck der Empfindung „süfs" gehören auch die Nebenvorstellungen, welche der Tastsinn der Zunge liefert. Das Merkmal des Linden, glatt sich Verbreitenden gesellt sich dem Süfsen, und nun erst kann auch das veranlassende Atom gerundet und mittelgrofs, weder gewaltsam noch schnell den Körper durchziehend, und auch alles übrige in Flufs bringend gedacht werden [1]). Das hier Gemeinsame ist freilich sehr geringfügig, aber dennoch ist es das einzig Überredende der Sache. Ganz andere Eigen-

schaften aber sind es, die man zur weiteren Erklärung benutzte.

Ebenso schwer wäre ein unmittelbarer Übergang vom Sauren zur Raumform zu gewinnen. Der Tastsinn liefert jedoch auch hier den Nebeneindruck einer sich über die Zunge verbreitenden Zusammenziehung. Die Atome werden demgemäfs zwar grofs, aber nicht mehr rund, sondern rauh und vieleckig und ungeglättet gedacht, so dafs sie auch im Körper den Flufs der Elemente hindernd die Gänge verstopfen und Höhlungen bewirken [1]).

Das Scharfe zeigt einen zwar ähnlichen, aber konzentrierteren Eindruck des Tastsinnes. Die Atome werden entsprechend spitzeckig, aber klein und gekrümmt und ungeglättet gedacht, so dafs sie eine schnellere Bewegung bedingen [2]).

Da nun die Farben und die Tastempfindungen des Warmen und Kalten gleichfalls auf Atombewegungen beruhen, so werden auch zwischen ihnen und den Geschmacksempfindungen Analogien gefunden, die auf gleiche oder ähnliche Atome hinweisen.

Demokrit nimmt (vielleicht nicht ohne verständige Erwägung) zwei Grundfarben, Rot und Grün, an; da er aber auch Weifs und Schwarz als Farben ansieht, so ergeben sich ihm vier Elemente der Gesichtsempfindung.

Das Weifse entspricht dem Süfsen mit grofsen, glatten, abgerundeten Atomen. Es ist wohl auch hier der Eindruck des Milden und Erfreulichen, was die Auswahl der Atomform bestimmte. In der weiteren Durchführung wird auch der Unterschied beachtet, ob das Weifse an einem festen Körper mit Glanz verbunden auftritt, oder an einem mürben glanzlos.

Das Schwarze ist im Gegensatze zum Weifsen durch rauhe, höckerreiche, ungleich und schräg zu einander gestellte Elemente bedingt, die sich gegenseitig beschatten und zwischen sich keine Wege freilassen und selbst schwer durchgängig sind.

Das Rote wird auf die nämliche Atomgestalt wie das Warme zurückgeführt, nur sei sie bei der Farbe gröfser als dort.

Bei dem Grünen zeigte sich wohl schon einige Ratlosigkeit. Die Gestalt der Atome wird nicht angegeben und nur bestimmt, dafs sie grofs seien und von gleich grofsen Beständen des Leeren durchsetzt, so dafs nur Ordnung und Lage die Farbe bewirken. Es ist wohl die gröfsere Milde und Ruhe der Farbe im Vergleich mit dem Roten, was darin zur Geltung kommt[1]).

Die übrigen Farben sind durch Mischungen entstanden, deren Bestimmung Demokrit im einzelnen zu geben sucht, ohne weiter auf die Atomvorgänge zurückzugehen.

So unbegründet es nun sein mag, bei der Annahme der Subjektivität aller Empfindungen dennoch in dem Seienden Analogien für ihre Qualität zu suchen, oder gar vom Schatten der Atome zu reden, so ist hiermit doch eine Betrachtungsweise eingeführt, die bei allen Mifsgriffen auch ihr unbedingt Berechtigtes und Förderndes hat. Den Sinnesqualitäten gegenüber ist das Verständnis zunächst ausschliefslich auf die Analogie verwiesen, wenn es überhaupt über die abstruse Thatsächlichkeit hinaus will. Es giebt hier gar keinen anderen Weg; denn die kausale Betrachtung liefert für den psychischen Thatbestand gar keine Erklärung. Die Analogien allein führen diesen Gebieten ein geistiges Interesse zu, beleuchten die scheinbar einfachen Empfindungen in der Mannigfaltigkeit ihrer Eigenschaften und lassen jene Vertrautheit und Intimität mit der Erscheinung erwachsen, die sie erst als Glied einer verständigen Welt einordnet. Das Ziel freilich kann nicht in der Analogie liegen; sie bildet stets nur den Weg zur Entdeckung eines Allgemeinen, durch welches den Erscheinungen ihre Selbständigkeit wiedergegeben wird, welche die Analogie zu Gunsten der einen oder der anderen beeinträchtigt. Je schwieriger aber dieses Ziel zu erreichen ist, um so mehr droht die Gefahr, dafs in der Analogie selbst eine Erklärung gesehen wird. Dieser Irrweg ist schon von der ästhetischen Theorie der Griechen oft genug betreten worden, und hat selbst seine Analogie in den psychologisch-physiologischen Analogien Demokrits.

SOKRATES. DAS SCHÖNE ALS DAS GUTE.

Auch die Sophisten haben wohl, ähnlich wie Demokrit, den Begriff des Schönen, in seiner Allgemeinheit, als etwas Bekanntes und Selbstverständliches behandelt, dagegen zahlreiche Untersuchungen technischer Natur namentlich auf dem Gebiete der Poetik und Rhetorik angestellt. Gewifs ist es, dafs auch über die Baukunst, Bildnerei, Malerei, über Musik und Physiognomik vielfache Schriften vorlagen. Spätere Werke, wie Vitruvs Schrift über die Baukunst und die pseudoaristotelische Physiognomik, beweisen, ja man könnte einen grofsen Teil der modernen, kunstgeschichtlichen Litteratur als Zeugnis dafür herbeiziehen, dafs solche Arbeiten, sei es mehr historischer oder mehr technischer Richtung, sich ausführen lassen, ohne dafs auch nur die dürftigste Vorstellung von dem Wesen des Ästhetischen oder des Schönen vorhanden ist. Nach der Art, wie Platon diese Gegenstände berührt, mufs man annehmen, dafs namentlich ein unphilosophisches Gerede über Dichter und Redner, Musik und bildende Kunst, in den Kreisen der schöngeistigen Sophisten im Übermafs getrieben wurde; wobei gelegentlich historische Akribie und grammatische Pedanterie so wenig zu fehlen brauchten, als volltönende Reden und sentimentale Gefühlsergüsse, wenn sie die Umstände gerade angebracht sein liefsen. Nimmt man die hohe Blüte und die beispiellos reiche Entfaltung, welche die verschiedensten Künste damals fast gleichzeitig fanden, hinzu, und wie sich

in Athen dieses alles konzentrierte, wie rasch man bereit und befähigt war, über Dichter wie Äschylos, Sophokles und Euripides, und entsprechend wohl auch über die bildenden Künstler Urteile zu formulieren und Schlagworte auszugeben; berücksichtigt man endlich auch noch die sittlichen Übelstände, welche dieser Kultus der Künste mit sich führen mufste; so macht dieser Reichtum des Stoffes, der sich von allen Seiten hinzudrängt, im Verein mit der mifsachteten ästhetischen Produktivität der Sophisten, die Rückhaltung, die Armut und die paradoxe Nüchternheit begreiflich, welche die ersten Überlegungen über das Schöne im Kreise des Sokrates so offen zur Schau tragen.

Zwei Begriffe, die augenscheinlich in dem Kreise der sokratischen Lehrthätigkeit ihre Formulierung fanden, stehen in näherer Beziehung zur geschichtlichen Entwicklung der ästhetischen Theorie. Das „Schön und Gute", die Kalokagathie, erfährt hier eine philosophische Umbildung der ursprünglichen Bedeutung, die mancherlei Mifsverständnisse und Unklarheiten zur Folge haben mufste; und die Bestimmung: das Schöne ist das Gute, wird, mit dem vollen Bewufstsein ihrer Paradoxie, als die erste philosophische Definition des Schönen geltend gemacht.

I. Die Kalokagathie.

In seinem Büchlein über die Haushaltung, einer ökonomisch-pädagogischen Idylle, führt Xenophon sein politisches Ideal in der Gestalt eines wohlhabenden attischen Ackerbürgers vor. Der Inhalt der Schrift gehört ganz dem Gedankenkreise Xenophons an, wie schon die Berufungen auf Persien und die blofse Rolle des Zuhörers, welche Sokrates zufällt, zu erkennen geben. Nur in der Art, wie Sokrates den Berichterstatter einführt, kommt auch seine persönliche Auffassung zur Geltung und die wenigen Bemerkungen genügen, um den Unterschied kenntlich zu machen, der zwischen den sokratischen Ideen, denen Xenophon als Philosoph gemeiniglich folgt, und seinen eigenen politischen Theorien be-

steht. Als eine Autorität in diesen wirtschaftlichen Fragen, in denen er selbst, als armer Mann, den reichen Kritobulos nicht belehren könne, führt Sokrates den Ischomachos, eine Person ein, von der er meinte, dafs man ihr mit Recht allerseits den Namen eines Schön und Guten beilege. Diese Empfehlung genügt denn auch dem um Unterweisung bittenden Kritobulos vollständig, denn: auch er trachte nur danach, diesen Namen eines Schön und Guten mit Recht führen zu dürfen [1]).

Sokrates erzählt nun: er sei zu der Bekanntschaft jenes Mannes gekommen, indem er dem Sinne der Verbindung der zwei Worte schön und gut nachforschte. Sokrates' Absicht hierbei konnte nur sein: diesen landläufigen Begriff des Schön und Guten, seiner gewöhnlichen Technik gemäfs, sich philosophisch zurechtzuschneiden; dieses social-politische Ideal, das der Volksgeist durch die paradoxe Verbindung so verschiedenartiger Werte zum Ausdruck brachte, will er unter einen höheren Gesichtspunkt stellen. Er kleidet hierbei die streng begriffliche Disposition des Gedankens in einen historischen Vorgang.

Nach Sprachgebrauch und Begriff sind nur zwei Kombinationen der Worte möglich. Entweder die Person ist gut, d. h. tüchtig, dann können ihre Werke schön sein; oder aber die Person ist körperlich schön, dann kann sie selbst auch innerlich, den Thaten und dem Charakter nach, gut sein. Die erste Verbindung ist zwar unter gewissen Bedingungen notwendig und durch die Erfahrung leicht zu belegen; aber die beiden Prädikate gehen dann nicht auf einen Gegenstand, man kann hier nicht von einem „schön und guten Manne" reden. Im zweiten Falle ist die Einheit der Person zwar gewahrt, aber schon die Thatsächlichkeit, vollends die Notwendigkeit der Verbindung der Prädikate steht in Frage.

„Bei den guten Baumeistern," berichtet Sokrates, „den guten Schmieden, den guten Malern, Bildhauern und mehr dergleichen, habe er sich in der Betrachtung ihrer als „schön" gerühmten Werke nicht lange aufgehalten [2])."

Hier findet er, wie das dreimal wiederholte „gut" hervorhebt, und ganz im Einklang mit dem allgemeinen Sprach-

gebrauch tüchtige oder gute Leute, aber die Schönheit liegt nur in ihren Werken vor. Sie selbst sind, wie kurz vorher ausgeführt ist, meist banausisch, ihr Körper verweichlicht, ihre Seele ungebildet[1]). Das Schöne und Gute sind hier also ganz geschiedene Dinge.

„Um nun aber doch diejenigen kennen zu lernen, die den ehrwürdigen (σεμνόν) Namen der Schön und Guten trugen, und zu sehen, um welcher Handlungen willen sie so hieſsen, suchte ich einem solchen zu begegnen. Und zunächst, da in dem Namen das Schöne doch dem Guten vorangestellt war, machte ich mich an jeden Schönen, den ich erblickte, heran und prüfte ihn darauf hin, ob hier wohl dem Schönen das Gute angegliedert sein würde. So verhielt es sich aber nicht; denn ich habe einige derer, die schön von Gestalt waren, der Seele nach gar schlecht antreffen müssen. Es schien mir also geboten, von dem schönen Aussehen ganz Abstand zu nehmen und mich an einen von den „sogenannten Schön und Guten“ selbst zu wenden[2]).“

Es ist wohl zu beachten, daſs Sokrates es für ganz selbstverständlich hält, daſs in der Kalokagathie das Gute den inneren, das Schöne aber einen äuſseren Wert bezeichne. Das Resultat dieser philosophischen Untersuchung, welche die Begriffe in ihrem wahren Sinne nimmt, ist eine vollständige Resignation. Die eine der möglichen Verbindungen ist nur eine äuſserliche, die andere nur zufällig, also philosophisch ohne Wert. Im eigentlichen Sinne Schön und Gute anzutreffen, giebt Sokrates auf. Er wendet sich an die sogenannten Schön und Guten.

So echt hellenisch der Zug ist, den auch Platon an Sokrates hervorhebt, daſs er so gern an eine tiefere Bedeutung der körperlichen Schönheit glaubte, und wo er sie antraf, nach der entsprechenden wackeren Seele suchte, so gewinnen doch die negativen Instanzen für den Philosophen eine ganz andere Bedeutung, als in der Dichtung. Auch im Epos war Paris schöngestaltet, ohne daſs ihm eine entsprechende Seele einwohnte; aber das poetische Ideal, das die Schönheit des Körpers mit einer Heldenseele verbindet, beherrscht in Achill nichtsdestoweniger siegreich den epischen

Vorstellungskreis. Jedoch, wie dort der Held dem Zufalle des Geschickes unterliegt, so zerstört die philosophische Reflexion diesen natürlichen Glauben selbst, der die Tugend der Schönheit verknüpft, durch die Erkenntnis der Zufälligkeit dieser Verbindung. Die Erfahrung widerlegt die Thatsächlichkeit, die auf das Wesen der Sache gerichtete Philosophie besitzt jenen Glauben an die Notwendigkeit derselben nicht mehr. Der Körper ist in seiner Bedeutung schon seit den Pythagoreern weit unter die Seele zurückgetreten. Soll mithin der Begriff der Kalokagathie für den Philosophen eine Bedeutung gewinnen, so kann es nur in einem ganz anderen Sinne geschehen, als ihn das natürliche Sprachgefühl dem Sokrates an die Hand gab. Auf das äufsere Aussehen ist ganz zu verzichten; beide Begriffe, das Schöne sowohl wie das Gute, müssen ihre Bedeutung im Seelischen haben. Auch hierfür bot die Sprache genügende Anhaltepunkte. Sie hatte die sittlichen Zustände und Handlungen durch das Prädikat der Schönheit ausgezeichnet; nur der letzte Schritt war ihr verwehrt gewesen, sie konnte eine Person nicht um innerer Vorzüge willen schön nennen. Diesen Schritt nun vollzieht die Reflexion, die der Sprache ohnehin freier gegenübersteht, indem sie den volkstümlichen Ausdruck der Kalokagathie umdeutet und ausschliefslich auf die Seele des Menschen richtet. Die philosophische Kalokagathie hat mithin zunächst gar nichts zu thun mit der Vorstellung von der Harmonie des schönen Leibes und der guten Seele, sondern ihr Begriff ist in offenem Widerspruche hiergegen entwickelt worden.

Die weitere Ausführung, die Sokrates, oder vielmehr Xenophon, über den schön und guten Mann Ischomachos giebt, hat den Boden der philosophischen Untersuchung ausgesprochenermafsen verlassen. Sie wendet sich in der Resignation auf das Begriffliche an das geschichtlich Gegebene, an einen Mann, den thatsächlich alle schön und gut nennen. Sie zeigt, nicht ohne seitens des Sokrates sehr charakteristisch eingestreute Bedenken: wie ein solcher Mann wirklich beschaffen sein soll, dem das Volk von alters her den Namen des Schön und Guten beilegte. Sie entwickelt ganz im Xeno-

phonischen Geiste ein retrogrades Ideal, den Schön und Guten, wie er nicht mehr da ist, aber da sein sollte, im Gegensatz zu dem gegenwärtigen Mifsbrauch dieses Namens. Erst die Geschichte, die dieser volkstümliche Ausdruck selbst bereits durchgemacht hatte, läfst daher einerseits das politisch-sociale Ideal des Xenophon, andererseits die philosophische Annexion des Ausdruckes Kalokagathie verständlich werden.

1. Herodot.

Nicht in Griechenland, sondern in Ägypten wird zuerst der Ausdruck „ein schön und guter Mann“ von Herodot gebraucht. Er meint die Bezeichnung: πίρωμις, die ihm anläfslich gewisser Denkmäler in den ägyptischen Tempeln genannt wurde, bedeute in Ägypten dasselbe, was in Griechenland ein „Schön und Guter“ heifse[1]). Mag nun auch, wie man annimmt, ein Mifsverständnis Herodots vorliegen, da das ägyptische Wort nur „Mensch“ heifse und im Gegensatze zu den Göttern gebraucht ward, so konnte Herodots Meinung doch nur die sein: πίρωμις bezeichne in Ägypten ähnlich die vornehmen und bedeutenden Männer im Staate, deren Gedächtnis man besonders ehrte, wie in Griechenland das Wort „schön und gut“. Zur Zeit des Herodot mufste das Wort mithin schon ganz allgemein in den griechischen Staaten die bevorzugte „social-politische“ Stellung einzelner Gruppen der Bürgerschaft bezeichnen; denn der Jonier Herodot konnte nicht wohl ein ägyptisches Wort durch eine etwa speciell attische oder lakonische Institution beleuchten.

Herodots Angabe steht isoliert da in dem Zeitraume zwischen Pindar und Aristophanes. Pindar kennt das Wort entweder noch nicht, oder er hat es, wie wohl wahrscheinlich ist, als stilwidrig vermieden, so nahe er ihm mitunter in seinen Wendungen kommt, und so gut es sich, seinem Inhalte nach, in den Vorstellungskreis des Dichters einfügen liefs. Aristophanes hinwiederum hat so bestimmte, zeit- und volksgeschichtliche Verhältnisse im Auge, dafs bei ihm nur eine späte Verwendung des Wortes, nicht aber seine ursprüngliche Bedeutung mit Klarheit hervortritt. Hier läfst

sich nur der Mifsbrauch des Wortes, bei Pindar vielleicht seine Vorgeschichte erkennen.

Ganz ausgeschlossen ist es, den Ausdruck als eine folgerichtige Bildung aus dem Geiste der griechischen Sprache zu begreifen. Die Dichter haben das Wort nie verwandt, und es läfst sich bei ihnen auch keine Spur des Bedürfnisses nach einem solchen erkennen. Die Philosophen haben zwar das bereits gang und gebe Wort benutzt, aber in veränderter Bedeutung genommen und im Grunde an Gedankenklarheit dadurch nichts gewonnen; man könnte es ohne Schaden bei ihnen entbehren. Nur von Xenophon kann man sagen, dafs der Ausdruck zu dem festen Bestande seiner Terminologie gehöre. Wie aber wäre diese Sachlage erklärlich, wenn das Wort dem Genius der Sprache oder dem inneren Wesen des griechischen Volkes seinen Ursprung verdankte?

Schon die Einschränkung des Gebrauches auf das männliche Geschlecht erregt gegen ein Wort Bedenken, dessen Bestandteile wesentlich beiden Geschlechtern gehören. In phonetischer Beziehung erscheint die Kombination als sehr zweifelhafte Leistung, und schon das Stilgefühl Platons mufste wenigstens dem monströsen Substantiv die Aufnahme weigern. Logisch-sprachlich betrachtet ist das Wort nicht minder bedenklich. Wollte man nämlich beide Bestandteile auf einen Gegenstand, auf die innere Natur, die Seele des Menschen, beziehen, so steht der wohlbegründete Sprachgebrauch dem entgegen, welcher unter „schön“, auf eine Person angewandt, nur den körperlichen Vorzug zu verstehen erlaubt. Aufserdem aber fiele bei dieser Auslegung der ursprüngliche Sinn des Wortes mit der späteren philosophischen Bedeutung zusammen, und es wäre ganz unbegreiflich, wie nicht etwa ein Dichter wie Pindar oder Sophokles, sondern der Volksmund an einer solchen moral-philosophischen Feinheit Geschmack gefunden hätte. Das schön in der Formel kann daher ursprünglich nur die äufseren Vorzüge bedeuten. Soll nun das Schöne, in dieser natürlichen Bedeutung, das Äufsere, gut aber das Innere der Gesinnung bezeichnen, so würde die sprachliche Härte hervortreten, dafs ein zusammengesetztes Prädikat ohne Einheit des Subjektes gebraucht würde. Man

könnte weit eher noch von grün und hohen Bäumen oder grau und ziehenden Wolken reden.

Solange die Sprache dem freien und natürlichen Ausdruck des Geistes dient, ist ihr auch im Griechischen die Bildung: ein schön und guter Mann, unmöglich, und der Ursprung des Wortes ist nur erklärlich unter Bedingungen, welche die Wortbildung über solche sprachliche Härten hinwegsehen lassen. In diese Richtung aber verweisen auch so äufserliche Momente, wie die gehäufte Assonanz und Alliteration, Motive, wie sie gemeïniglich für den Volkswitz verlockend sind. Der Erklärungsgrund dafür, dafs ausschliefslich die griechische Sprache jene Wortverbindung besitzt, ist demnach nicht sowohl in dem Genius der Sprache oder dem besonderen Tiefsinne dieses Volkes zu suchen, sondern in der Thatsache, dafs nur im Griechischen durch die Abkürzung der Partikel ein so ohrfälliger Gleichklang herstellbar war.

Es ist kaum ratsam, Wendungen, wie jenes Wort des Simonides von der moralischen Tetragonie, von dem ganz lauteren Manne, „an Händen, Füfsen und Sinn regelrecht," als Beleg für eine Verschmelzung innerer und äufserer Werte heranzuziehen. Hände und Füfse sind hier in übertragener Bedeutung genannt, und auch der Wert, um den es sich handelt, ist ein ausschliefslich moralischer[1]).

Darüber freilich, dafs der griechische Geist auf die Forderung jener Harmonie des äufseren und inneren Menschen hinführte, kann ja wohl keinerlei Zweifel bestehen; nur dafs gerade die Formel der Kalokagathie jenem Bedürfnisse entwuchs, ist um so unwahrscheinlicher, als es den Philosophen später ganz leicht fiel, gerade das charakteristische Moment, das Schöne, in dem Worte ganz umzudeuten, und dadurch gerade jene Tendenz zu eliminieren. Verständlich wird die Bildung des Wortes nur, wenn man zunächst von allen tieferen Bedeutungen, die man später hineingelegt hat, völlig absieht, und seine Bestandteile so konkret auffafst, wie sie das Volk hörte und brauchte, und auf Lebensverhältnisse bezieht, die ihm unmittelbar vor Augen standen, auf das Schöne und Gute im populären Verstande.

In dieser Richtung aber vermag allerdings der Vorstellungskreis, den uns Pindar erschliefst, und die Richtung seines Sprachgebrauches der Einsicht eine gewisse Vermittlung zu bieten. Ebendahin aber verweisen auch gerade die verläfslichsten Nachrichten, die wir über Sinn und Bedeutung des Wortes erhalten.

2. Aristoteles.

Schon Xenophon wurde auf den Begriff und das Beispiel des schön und guten Mannes durch die sehr nüchterne, realpolitische Frage über landwirtschaftlichen Erwerb und Wohlstand geführt. Das Nämliche aber, der Reichtum, ist auch der Gesichtspunkt, auf den uns Aristoteles verweist. Er steht den wechselvollen zeitgeschichtlichen Beziehungen schon ferner, auf welche alle übrigen Zeugnisse unmittelbar Rücksicht nehmen, und vermag daher summarisch rückblickend der ursprünglichen Bedeutung des Wortes näher zu treten. Aristoteles selbst freilich fand in seiner logisch strengen, sachlichen Denkweise und in seinem gesunden, nüchternen Sprachgefühl offenbar sehr wenig Geschmack an der Kalokagathie. Mit dem rhetorisch-pädagogischen Elemente der sokratisch-platonischen Dialoge fallen auch die Beweggründe fort, die dort den lebhaften Wechsel der Rede, die Wahl volltönender Worte und die Steigerung des Ausdruckes bedingen. Aristoteles zieht daher, wenn er den Begriff in philosophischem Sinne gebraucht, das abstrakte, von Platon verschmähte Substantivum vor, aber auch dieses wählt er nur selten und ohne tiefere sachliche Veranlassung. Was die Eudemische und die Grofse Ethik über den Begriff vortragen, ist ganz hinfällig, nur eine schulmäfsig doktrinäre Auslegung der Angaben des Meisters[1]). Diese Darstellungen selbst gebrauchen überdies den Begriff nicht, sondern geben nur gelegentlich eine ebenso unmotivierte wie falsche Definition. Aristoteles hingegen kennt den Begriff der Kalokagathie in drei Formen: als philosophischen, als altherkömmlich politischen und in der neuentdeckten Schrift, dem Staat der Athener, auch als einen attischen Mifsbrauch der

politisch-historischen Fassung. Die letztere Äufserung ist willkommen, weil sie auch die Stellung des Aristophanes zu den Schön und Guten beleuchtet. Nur dreimal hat Aristoteles den philosophischen Begriff verwandt, und ausschliefslich in der abstrakten Form der Kalokagathie. Sie tritt schon dadurch als ein Produkt der Philosophen in Gegensatz zu den realen, im Volksmund lebenden Schön und Guten. Auch diese seltene Anwendung in den umfangreichen Schriften der Ethik und Politik beweist, dafs man es nicht mit einem diesem System wesentlichen Begriffe zu thun hat; in der That besagt er nichts anderes, als der bessere, oft gebrauchte Ausdruck „vollendete Tugend“ (ἀρετὴ τελέα). Auch die Motive für den Wechsel des Ausdruckes sind an den einzelnen Stellen leicht ersichtlich. Das eine Mal wird die Frage aufgeworfen, ob in dem wohlbestellten Hauswesen etwa nur der Hausherr oder auch Sklaven und Frau und Kinder an allen ethischen Tugenden, oder an der Kalokagathie teilhaben sollten? Die Entscheidung lautet dahin: es müfsten zwar alle die Gesamtheit der Tugenden besitzen, aber doch in verschiedenem Mafse entwickelt; die vollendete ethische Tugend käme dem Manne allein zu; die anderen müfsten zwar auch alle Tugenden haben, aber jede nach der besonderen Lebensstellung modifiziert[1]). Ähnlich heifst es an der zweiten Stelle: Um gut zu werden mufs man um die Tugend nicht nur wissen, sondern sie mit Vorsatz ausüben. Die Menge der Menschen könne man nicht durch Belehrung zur Kalokagathie hinführen, denn sie ist nicht so geartet dafs sie der Scheu, sondern so dafs sie nur der Furcht folgt, nicht um des Schimpflichen, sondern um der Strafe willen sich des Schlechten enthält[2]). Wie an der ersten Stelle die Kalokagathie durch vollendete Tugend ersetzt wird, so ist sie hier gleichbedeutend mit der Güte oder Tugendhaftigkeit. Die Wahl des volltönenderen Ausdruckes, an den sich in den sophistischen Kreisen ein reicher Lobpreis knüpfte, beleuchtet in beiden Fällen den Gegensatz der realen Verhältnisse und des sittlichen Ideales schärfer. An der dritten Stelle handelt es sich um die Tugend der Grofsherzigkeit, und es wird ausgeführt, wie es unmöglich sei diese Krone der Tugenden zu besitzen, ohne überhaupt all-

seitig tugendhaft zu sein. Ein Feiger z. B. kann nicht großherzig sein. Der Besitz der übrigen Tugenden oder die Kalokagathie sei mithin die Bedingung für jene höchste Tugend [1]). Diese Ausführung spricht auch noch dadurch für den ausschließlich moralischen Sinn der philosophischen Kalokagathie, daß zwar jene Tugend der Großherzigkeit, durch die in ihr eingeschlossene Größenvorstellung, zu einem Vergleich mit der Schönheit Anlaß giebt, während dieses bei der Kalokagathie, der bloßen Voraussetzung derselben, fernliegt. Die beiden Werte sind hier ganz miteinander verschmolzen, das Schöne besagt gar nichts anderes als das Gute, sondern verstärkt es bloß im emphatischen Vortrag. Schon bei Aristoteles ist es nicht undenkbar, daß die Schön- und Gutheit auch einer Frau zugesprochen wird, eine Wandlung der Vorstellung, die an den Versuch Goethes denken läßt, den griechischen Ausdruck im Deutschen einzubürgern. Goethe konnte freilich schon nur für eine Frau auf eine solche Kombination der Vorstellungen kommen, und auch hier mußte er der Sprache Rechnung tragen. Er sagt nicht: die schön und gute, sondern in umgekehrter Folge und substantivisch die Gute-Schöne. Diese leise Änderung besagt sprachlich schon sehr viel. „Ich würde Sie Gute-Schöne nennen, insofern es von mir abhinge [2])." Selbst in dieser Wendung aber hing es nicht von der Macht des größten Dichters ab, sie der deutschen Sprache anzueignen; der Gedanke blieb ein liebenswürdiger Versuch, der keinen Widerhall fand.

Wie sehr die Erinnerung an den ursprünglichen Sinn des Wortes in den philosophischen Kreisen geschwunden war, bezeugen die zwei Bearbeitungen der aristotelischen Ethik. Sie wollen sich über die Kombination der Begriffe eine abstrakte Rechenschaft geben, und kehren dabei das Verhältnis derselben geradezu um.

Es wäre kein schlechter Name für den vollkommen Tugendhaften, die Kalokagathie; denn schön und gut nenne man den, der vollendet rechtschaffen sei. Da aber hier eine Zweiteilung vorliege, so beziehe sich das Schöne auf die Tugenden, und das Gute auf die Güter, wie Herrschaft, Reichtum, Ehre und derlei [3]). Verschwiegen wird dabei, daß zu diesen

Gütern auch die Schönheit gehört. Der Schön und Gute würde also schön um des Sittlichen, des Guten willen genannt werden, gut hingegen um des Schönen willen! Ähnlich, aber noch verfehlter, drückt sich die eudemische Ethik aus. Es sei, behauptet sie[1]), kein bloſser Wortunterschied, sondern ein sachlicher zwischen dem gut sein und dem schön und gut sein: Gut nämlich ist der, welchem die natürlichen Güter, wie Ehre, Reichtum und Körper- und Glücksgaben, zum Guten gereichen; schön und gut aber ist der, welcher das Schöne unter den Gütern, d. h. die Tugenden um ihrer selbst willen bethätigt.

Diese Theorie, die zwar einige Anhaltepunkte im philosophischen Sprachgebrauche hat, an sich aber eine freie Erfindung ist, führt nun zu zwei Folgerungen.

Dem Schön und Guten seien nicht nur die Tugenden, um deren willen er „schön" genannt wird, sondern auch die natürlichen Güter, als Mittel der Tugenden, „ein Schönes"[2]). Folgerichtig müſste nun aber wohl ein Solcher lediglich „schön" genannt werden, denn das Gute ist hier ganz in das Schöne aufgelöst. Das geschieht jedoch ebenso wenig, als jemals derjenige „gut" genannt wird, der nur den natürlichen Gütern nachstrebt, ohne der Tugend um ihrer selbst willen zu folgen.

Ebenso schlimm steht es von dieser Theorie aus mit dem Verständnis der politischen Kalokagathie; sie erscheint notwendig als ein unerklärlicher Miſsbrauch. Es gäbe nämlich, heiſst es, einen gewissen politischen Stand, wie ihn die Lakedämonier haben, und wohl auch andere ähnliche Staaten. Zu ihm gehörten solche Personen, welche zwar der Meinung sind, daſs man die Tugend besitzen müsse, aber doch nur um der natürlichen Güter willen. Sie seien darum zwar „gute" Männer, denn die natürlichen Güter gereichten ihnen zum Guten; aber Kalokagathie hätten sie nicht. Ein solcher thue das Schöne nur beiläufig[3]). Hiernach wäre es also ebenso falsch, daſs die wahrhaft „Schön und Guten" gut genannt werden, wie daſs die politisch „Schön und Guten" schön genannt werden. Diese Theorie ist eine schülerhafte Deutung und aus der Verwirrung willkürlicher Spekulation befreit nur der korrekte, historische Sinn des Aristoteles. Denn wie er in dem philosophisch „Schön und Guten" gar keine Scheidung der Werte vor-

nimmt, sondern den Begriff gleichbedeutend mit Gut oder mit Tugend faſst, so leitet er im politischen Begriffe das Schöne ganz richtig, und zwar in vollem Gegensatze zu jener Doktrin her.

In der Aristokratie herrschen die Besten kraft der Tugend und nicht bloſs irgendwie hypothetisch gute Männer. Nur in ihr ist der an sich gute Mann auch der gute Bürger. In allen anderen Staatsformen sind die Bürger gut nur in Beziehung auf den vorliegenden Staat[1]). Diese Form des Staates müſste man nach der Vorstellung der eudemischen Ethik etwa Kallistokratie nennen und nicht Aristokratie.

Nun giebt es aber auch in den oligarchischen Staatsformen Unterschiede, wonach einige von ihnen Aristokratien heiſsen können; nämlich solche, in denen die Regierung nicht nur durch den Reichtum, sondern auch durch das Gute bestimmt wird, diese wären aristokratische Politien. Denn auch in Staaten, die selbst die Tugend nicht zum Ziele des Gemeingeistes setzen, finden sich gleichwohl einzelne angesehene und würdige Männer. Solche aristokratische Politien sind Karthago, wo neben Reichtum auch Tugend und das Gesamtvolk zur Geltung kommt, oder Lakedämonien, wo neben der Tugend das ganze Volk Berücksichtigung findet, wo also eine Mischung von Demokratie und Tugend bestimmend ist. Das sind die beiden Formen der Aristokratie auſser jener ersten und besten, und eine dritte wäre noch die Form der Politie, welche mehr zur Oligarchie neigt[2]). Also auf der Tugend allein beruht der aristokratische Charakter, im einzelnen Menschen wie im Staate. Das ist die in Sprachgebrauch und staatlicher Sitte geschichtlich nachweisbare Auffassung, wie sie namentlich im Theognis auf das deutlichste hervortritt.

Obwohl nun die Politie im allgemeinen eine Mischung von Oligarchie und Demokratie ist, so pflegt man doch nur die zur Demokratie sich neigenden Formen Politien zu nennen, hingegen die der Oligarchie verwandten Aristokratien. Denn wo Reichtum ist, da findet sich auch eher Erziehung und Adel, denn die Reichen besitzen das bereits, um dessenwillen am meisten Unrecht geschieht. Daher nennt man denn solche Leute auch „Schön und Gute“ oder Angesehene. Wie nun die Aristokratie den besten Bürgern das Übergewicht geben

will, so bestehen auch die Oligarchien, wie man sagt, vorzüglich aus Schön und Guten. Das Ziel der Aristokratie ist die Tugend, das Ziel der Oligarchie der Reichtum, der Demokratie die Freiheit.

Da nun die meisten Staaten Politien genannt werden, weil es in ihnen sich um den Ausgleich des Reichtums und der Armut handelt, so treten auch in den meisten die Reichen als die „Schön und Guten" auf[1]).

Im Unterschiede also zu den Guten, den wahrhaft Tugendhaften, welche die Aristokratie bestimmen, treten in den aristokratischen Politien, entsprechend dem mitwirkenden Reichtume, hypothetisch Tugendhafte, d. h. solche, die es wahrscheinlich infolge ihres Reichtums sein werden. Wenn nun diese Beziehung zum Reichtume bedingt, daſs sie nicht mehr die Besten oder die Guten heiſsen, sondern die Schön und Guten, so ist offenbar der Reichtum auch der Grund des zweiten Bestandteiles des Namens oder des „Schönen". Es verhält sich also nach Aristoteles gerade umgekehrt mit der Sache, als es die Theorie des Eudemos vortrug. Die „Schön und Guten" sind nicht hypothetisch schöne, sondern hypothetisch gute, schöne Leute, die wohl auch gut sein werden. Im Reichtum aber ist nun auch die populäre Form des Schönen zu sehen. Das Gute wird nicht etwa wie in der philosophischen Kalokagathie durch das „Schöne" gesteigert, sondern vielmehr eingeschränkt. Das Schöne führt auf das Gute hin, gerade wie es die Folge der Worte zeigt.

Es ist eine ähnliche Volksweisheit, welche heute von guter Leute Kind oder guter Gesellschaft und guter Familie redet, wobei auch oft nur eine gewisse Wohlhabenheit und sociale Stellung als sicher gilt, das Moralische aber, obwohl scheinbar hervorgehoben, hypothetisch ist. In einigen Teilen Deutschlands soll man für „gute Familie" wohl auch „hübsche Familie" sagen, was dem Griechischen schon etwas näher käme. Daſs nun aber der Grieche das, was wir zwar auch meinen, aber euphemistisch verschweigen, offen ausspricht, indem er das Schöne dem Guten vorausstellt, ist freilich nur aus der Gestalt des öffentlichen Lebens in diesem Volke zu erklären, das von jeder Kryptoplutie noch weit entfernt

war. Diese abweichende Richtung aber des griechischen Volksgeistes lernen wir am besten aus Pindar kennen, der uns direkt auf den Schauplatz führt, dem wohl auch der Ausdruck des „Schön und Guten“ ursprünglich angehört.

3. Pindar.

Auf die Frage des Sokrates, wie Ischomachos es wohl angefangen habe, den Namen eines „Schön und Guten“ zu erhalten, habe dieser lachend gesagt: ob solche, die mit dir sprachen, mich mit diesem Namen bezeichneten, weiſs ich nicht; jedenfalls wenn sie mich durch Angebot eines Vermögenstausches zur Übernahme einer Schiffsausrüstung oder Choraufführung veranlassen, nennen sie mich nicht so, sondern laden mich als Ischomachos und unter Vaternamen vor[1]).

Die Bezeichnung war hiernach, wenigstens in Athen, offenbar keine offizielle, sondern lebte nur im Volksmunde, wo sie also auch ihren Ursprung haben muſste.

Der erste Zug aber in der Charakteristik des Ischomachos ist auch nach Xenophon sein Reichtum, der so offenkundig sein muſste, daſs er selbst es als ein Gewöhnliches anführt, daſs man groſse Staatsleistungen auf ihn als den Reicheren abzuwälzen suchte. Dieses öffentliche Hervortreten der Reichen in den Liturgien, in den augenfälligen Leistungen für den Staat, der Wetteifer, der sich hier entwickelte, sprach unmittelbar zum Auge und Ohr des Volkes. Es sind noch keine im Stillen und Verborgenen wirkende Vereine, denen man ein ungesehenes Scherflein zuträgt; sondern alles, was als reich und glänzend in das Auge fiel: die Aufführungen und Aufzüge der Chöre bei Schauspielen und Festen, die gymnastischen Übungen der Jugend, der Unterhalt und die Pflege der Pferde für die Spiele, der Stolz des Atheners, die Schiffe, die Vertretung Minderberechtigter vor Gericht, alles das war an die persönliche Leistung einzelner begüterter Bürger und deren Familien gebunden. Selbst die Reiterei des attischen Heeres, welche ebenfalls die Wohlhabenden stellten, bildete einen so wesentlichen Bestandteil öffentlicher Schaustellungen und Festzüge, daſs Xenophon in

die Unterweisung der Reiterführer ein solches Tableau aufnahm: damit Göttern und Menschen recht klar werde, was es mit einem Pferde, wenn es gut geritten wird, eigentlich auf sich habe! Ebenso meint er, die Züchtung der Wagenpferde zu den Wettspielen gelte für die schönste und grofsartigste Beschäftigung[1]). Diese Lebensformen, die sich in Athen auf dem Boden der solonischen Verfassung entwickelt hatten, mochten in sehr verschiedener Gestalt sich in den anderen Staaten ausgebildet haben; vorhanden waren sie überall, da die höchste Erscheinung des griechischen öffentlichen Lebens auf denselben Voraussetzungen beruht, das nationale Festspiel, das die Gesänge Pindars verherrlichen. War eine bedeutendere liturgische Leistung zunächst die Angelegenheit des Geschlechts und Stammes, und fand sie den Widerhall ihres Ruhmes nur in den Grenzen des einzelnen Staates, so waren in den Siegern der Wettspiele die Städte und Staaten gleichsam personifiziert, und ihr Ruhm erreichte die entlegensten Heimstätten des Griechen.

Auch nach Pindar sind es die begüterten Geschlechter, ein altererbter Besitz, die den Aufwand tragen, und bis zu den Göttern reichen die Genealogien, mit denen er, zum Dank für edle Gastfreundschaft und Freigebigkeit, die Sieger verherrlicht.

War es nun gerade dieser Vorstellungskreis, welcher den Sprachgebrauch Pindars dahin bestimmte, dafs bei ihm der Begriff des Schönen ganz in den Vordergrund trat, nannte Pindar die Siege und Wettkämpfe schlechthin das Schöne, sah er hierin Schöne Schönes vollbringen, und interpretierte der gedankenreiche Dichter dahin: die Guten kehren das Schöne nach aufsen; so liegt es wohl auch nahe, dafs diese und dergleichen Eindrücke sich auch im Volksbewufstsein geltend machten und einen Ausdruck fanden, der nur die umgekehrte Richtung nimmt, indem er vom Schönen zum Guten führt. Hatte aber einmal die Bewunderung eines angesehenen Volksgenossen oder die Anerkennung eines Mitbürgers zu der Formel: *καλὸς κἀγαθός*, geführt, so sorgte die Assonanz, sowie sie dem Volksmunde über die sprachliche Härte hinweghilft, auch dafür, dafs der volkstümliche Gedanke seine Ausbreitung fand und nicht mehr in Vergessenheit fiel. Die

Bezeichnungen social-politischer Kategorien gestatteten ohnehin leicht eine Übertragung, um wie viel mehr in Griechenland, wo die Staaten die volkstümlichsten und heiligsten Interessen verbanden. Dieser Ausdruck wurde so gut wie die Spiele ein Gemeingut der Griechen, wenn auch in den einzelnen Staaten von verschieden grofser Bedeutung. Schon Herodot mufste bei seiner Übertragung des ägyptischen Wortes auf ein allgemeines Verständnis in Griechenland rechnen. Thukydides scheint vorauszusetzen, dafs man besonders in Sparta auf diese Bezeichnung Gewicht legte[1]). Aristoteles nennt die Mitglieder der Gerusie dort Schön und Gute und berichtet ausdrücklich, dafs man in den meisten Staaten die Reichen unter diesem Namen befafste, wie es auch Xenophon ausführlich bestätigt. Im Staate angesehene Männer, meist wohl aus alten Geschlechtern stammend, die bei Homer, Pindar, Theognis die Guten und Besten hiefsen, treten dem Volke in derjenigen Form der Schönheit entgegen, welche überhaupt ausschliefslich volkstümlich sein kann, in der sich das Reiche und Schöne auch sprachlich unlöslich verschmilzt, in dem Glanze der Repräsentation, der festlichen Ausrüstung mit Rossen und Wagen, in der Anschaulichkeit der Wettkämpfe mit Sieg und Niederlage.

Von der konkreten Anschauung aus wurde der Name dann auf die Gruppen der Staatsbürger übertragen, die man als die Träger dieser repräsentativen Seiten des öffentlichen Lebens kannte, auf die angesehenen edlen Geschlechter, denen in jener Zeit naturgemäfs auch der Besitz vorwiegend zukam. Erbten doch auch Fest-Siege, wieviel mehr noch die Liturgien, in einzelnen Familien vom Vater auf den Sohn und Enkel fort.

War die Kalokagathie so ursprünglich die volkstümliche Bezeichnung der repräsentativen Elemente des Staates, so genossen diese, als die natürliche Vertretung des Volkes, wohl auch dasselbe Ansehen und die gleiche Volkstümlichkeit, die Pindar für seine Sieger im Wettspiele voraussetzt.

Der mannigfaltige Wandel aber der Staatsverfassungen mufste auch dieses Verhältnis ändern. In Athen, über welches wir allein nähere Nachrichten haben, treten die Schön und

Guten als eine mehr oder weniger scharf umschriebene Gruppe der Bürgerschaft in einen Gegensatz zum Volke, und je nach der äufseren Lage und inneren Politik der Zeit, mochte die Bedeutung des Wortes manchen Wechsel erfahren. Ein gewisser Anspruch der Vornehmheit, oder wenigstens Wohlhabenheit, scheint auch später noch mit dem Namen vorausgesetzt zu werden. Diese Vorzüge aber nehmen immer mehr einen privaten Charakter an; die öffentliche Repräsentation weicht dem persönlichen Aufwande und Wohlleben; dem Besitz gesellt sich die Bildung des Tages und die Protektion der Sophisten; an die Stelle volkstümlicher Anerkennung tritt der blofse Anspruch des Vorzuges, ein vornehmes Sichzurückziehen von der Berührung mit der Menge. Damit gewinnt der Name selbst einen Doppelsinn; er bezeichnet anerkennend die Schön und Guten, wie sie früher waren oder sein sollten, und ironisch diejenigen, welche sich gegenwärtig für schön und gut ausgeben, die „sogenannten Schön und Guten" in üblem Sinn. Hierdurch nun verblafst auch die ursprünglich kombinierte Bedeutung des Wortes, und es bezeichnet bald ohne jede Rücksicht auf die geschichtliche Überlieferung Vorzüge der verschiedensten Art, bald einfache Rechtschaffenheit, bald hervorragende Tugend und Trefflichkeit, bald die geistige Bildung, wie sie die Sophisten überliefern oder die Verfeinerung der äufseren Lebensführung. Es hängt von dem Gesichtskreise und der politischen Tendenz des einzelnen Schriftstellers ab, welcher Zug gerade in den Vordergrund tritt; so war denn auch die Umdeutung in das rein moralische Gebiet, welche Sokrates mit dem Worte vornahm, vielfach vorbereitet und gewissermafsen provoziert.

4. Thukydides. Isokrates. Aristophanes.

Drei Bedeutungen des Namens machen sich in politischer Richtung geltend. Er bezeichnet zunächst die Schön und Guten der alten Zeit oder die Tüchtigen und die angesehenen Geschlechter. So berichtet Thukydides, man hätte an die durch Kleon unrühmlich gefangenen Spartaner die sarkastische Frage gerichtet: ob etwa die Gefallenen ihre Schön

und Guten gewesen seien? Aristophanes läfst von dem Chor in den Fröschen die gegenwärtige Emporkömmlingswirtschaft im Staate beklagen. Er vergleicht jene Schön und Guten der alten Zeit der früheren vollwertigen Münze, die ihren guten Klang bei Hellenen und Barbaren bewahrte, und nun durch schlechte Prägung verdrängt sei. Er mahnt das Volk: sich wieder zurückzuwenden zu den Bürgern, welche es als von edler Abkunft und als besonnen kenne, zu Männern, die sowohl gerecht, als auch schön und gut seien, sowohl geübt in den Waffen, wie in Chören und musischer Kunst[1]).

Die Forderung der Gerechtigkeit, der edlen Geburt und Waffenübung tritt hier zu den Vorzügen der Schön und Guten, im modernen Sinne, als ein Anderes hinzu, und bezeichnet den Unterschied von einst und jetzt. Die Schön und Guten haben den sittlichen Ernst und die kriegerische Tüchtigkeit eingebüfst; der reiche Emporkömmling hat in ihren Reihen Platz gefunden, und die geistige Bildung der Sophistik hat alles andere überwuchert. Daher kann auch Aristoteles, im Staate der Athener, sich so ausdrücken: Bezüglich des Nikias und Thukydides stimmten wohl alle überein, dafs sie nicht nur Schön und Gute, sondern auch Staatsmänner gewesen seien, die der Vaterstadt in jeder Hinsicht in patriotischem Geiste dienten[2]).

Mit den Schön und Guten, als dem modernen Bildungsideal, steht auch die dritte Bedeutung des Begriffes in enger Beziehung, nach welcher Thukydides mit ihm eine politische Fraktion des gegenwärtigen Staatslebens bezeichnet. Er versteht unter den „sogenannten Schön und Guten“ die oligarchisch Gesinnten. Sie stachelten aus Eigennutz das Volk zu allerlei Thorheiten an und würden, wenn die Macht in ihre Hände geriete, gegen Recht und Gesetz ihre Gegner hinrichten lassen[3]). Man braucht neben den Gewaltthätigkeiten, deren sich ein Kritias schuldig machte, nur an seine sophistische Bildung zu denken, um den Übergang von diesen oligarchischen Schön und Guten, die sich den Ehrennamen vergangener Zeiten anmafsten, zu der rein socialen Bedeutung des Wortes zu gewinnen, die in den Kreisen der Sophisten gäng und gäbe

war und von Isokrates schon ganz in Richtung der späteren philosophischen Auffassung bestimmt wird.

Die Schön und Guten sind hier die sophistisch geschulten wohlhabenden Jünglinge aus angesehenen Familien, wie sie auch Platon im Protagoras vorführt. Wie dort der Sophist sich rühmt, die Kunst zu besitzen, die Menschen zu Schön und Guten zu machen[1]), so preist auch Isokrates die sophistische Bildung als den sichersten Weg zu diesem Ziele an: Das Schön und Gute sei mehr wert, als die Schönheit, die Zeit und Krankheit vernichten, und vorzüglicher als der Reichtum, der sich auch der Schlechtigkeit in den Dienst stellt. Man solle zu jenem Zwecke keine Mühe scheuen, sondern dem Herakles nacheifern; man solle gleich den Bienen aus mancherlei Blüten der Sophistik seine Bildung ziehen; und die Sophisten ihrerseits fänden in den schön und guten Jünglingen, ihren Schülern, den höchsten Lohn ihrer Mühen[2]).

Wie sich bei Kallias, dem Sohne des Hipponikos, mit dieser modernen Bildung ein ungemessener Aufwand verband, so hebt diesen Zug eines überfeinerten, schöngeistigen, aber auch ungeordneten Lebenswandels, auch Aristophanes hervor, der gewiſs nicht ohne Absicht von dem schön und guten Salbentopf der euripideischen Verse redet[3]). Zwar wenn der Dichter die Hülfe gegen Kleon wie von den Rittern, so auch von den Schön und Guten aus der Bürgerschaft und den Verständigen unter den Zuschauern erwartet[4]), so mag das Wort noch im alten guten Sinn gemeint sein; zweifellos ironisch aber wird die Tendenz schon durch die Umgebung, in welche der Dichter sonst das Wort stellt. Schön und gute Männer erwarten die Weiber in der Lysistrate aus Karystos, einem Orte, der wegen Ehebruchs verrufen gewesen sein soll; in den Wespen wird der besorgte Philokleon beruhigt: unter schön und guten Leuten sei es nicht gefährlich, sich zu bezechen, es drohten nicht sogleich Stöſse und Püffe, man wisse durch feine sybaritische Späſschen die Beleidigten leicht zu versöhnen[5]); der liederliche Lebenswandel und die schöngeistigen Umgangsformen, in denen Philokleon unterwiesen wird und sich dann so unglücklich versucht, werden offenbar als Zubehör der Schön

und Guten gedacht, und der unflätige Wursthändler in den Rittern wird gefragt: ob er nicht etwa auch zu den Schön und Guten gehöre? Obwohl er sich entrüstet zum Pöbel bekennt, und darob glücklich gepriesen wird, da musische Bildung und gefällige Sitten nicht zur Volksherrschaft taugten, — so spricht er doch dann selbst von sich und anderen Schön und Guten, denen das Volk sich leider nicht anvertrauen wolle, sondern Lederhändler und dergleichen Leute vorziehe [1]). In den Wolken endlich wird der verschwenderische Pferdeliebhaber, der Sohn des Strepsiades, der nichts Rechtes lernen wollte, ein Schön und Guter genannt, und auch die Philosophen Sokrates und Chärephon werden in Ermangelung eines bezeichnenderen Namens, trotz ihrer Barfüſsigkeit, den Schön und Guten zugezählt [2]). Es ist nicht undenkbar, daſs hier eine direkte Anspielung auf die Umdeutung und Annexion dieses Namens durch Sokrates vorliegt, eine Stichelei gegen den modernsten Miſsbrauch, den man mit dem altehrwürdigen Namen trieb. Geht auch die Ironie des Dichters zunächst gegen die Roheit der Demagogie, so spielt doch auch überall die Antipathie hindurch, die er gegen die zweifelhafte Gesellschaft der Schön und Guten hegte, die in ihrer sophistischen Bildung, in Sport- und Genuſsleben, die Fühlung mit dem Volke verloren hatten.

5. Platon.

Während die Definitionen, im Anschlusse an die aristotelische Begriffsbestimmung der Tugend, die philosophische Auffassung korrekt und einfach dahin angeben: „Schön- und Gutheit ist die vorsätzliche Fertigkeit für das Beste [3])“, fehlt Platon nicht nur dieses Substantiv, sondern auch jede systematische Eingliederung des Begriffes in sein Denken. Sein Sprachgebrauch ist durchaus gelegentlich bestimmt; er nimmt das Wort in jeder der Bedeutungen auf, in denen es vorlag, gewöhnlich durch die Vorstellungskreise, die er in den Gesprächen gerade berührt, veranlaſst.

Platon ist sich des übertragenen Sinnes in dem gewöhnlichen Gebrauche des Wortes, dem politischen so gut wie dem

philosophischen, deutlich bewufst. Er sagt ausdrücklich: mit Recht (δικαίως) und im wahren Sinne der Worte (ὀρθῶς) kann nur derjenige schön und zugleich gut genannt werden, der einerseits seinem Körper, andererseits seiner Seele volle Sorgfalt zugewandt hat[1]). Darnach würde dem Sprachgebrauche gemäfs die Schönheit dem Körper, die Güte der Seele zufallen. In populärer Fassung war so in der That auch der geschichtliche Ursprung des Wortes. Der philosophische Gedanke aber, den Platon hineinlegt, ist ein blofses Desiderium, welches in keiner der üblichen Bedeutungen seinen Boden hat; nur auf diese Stelle des Platon, nicht auf den griechischen Sprachgebrauch kann sich der Schulbegriff der Kalokagathie berufen. Platon selbst aber bleibt bei dieser Fassung nicht stehen, sondern giebt ihr in der leider nicht sehr durchsichtigen Erläuterung eine noch weit spekulativere, dem sprachlichen Bewufstsein der Zeit allseitiger Rechnung tragende Umbildung. Die Schönheit wird nämlich in die Symmetrie gesetzt, und zwar sowohl in die Symmetrie des Leibes, wie der Seele, und endlich des Verhältnisses beider. Die Güte hingegen wird ebenfalls beiden, aber nicht bezüglich ihrer Beschaffenheit, sondern im Hinblick auf die Folgen derselben, auf ihre Leistungen beigelegt. Der Philosoph kann, dem fortgeschrittenen Sprachgebrauche gemäfs, nicht mehr an einer ausschliefslichen Körperschönheit festhalten; er knüpft sie an das abstrakte Merkmal des Ebenmafses, das sich im Körper wie in der Seele findet, und stellt ihr das Gute, in gleich philosophischer Auffassung, als einen auf die Handlung und Leistung bezogenen Begriff zur Seite. Auch dieses ist nur eine Theorie, die Platon an den ganz anderen, üblichen Sinn des Wortes anknüpft, und an der sein eigener Gebrauch des Wortes keineswegs festhält.

Mitunter bezieht Platon sogar beide Bestandteile des Begriffes nur auf die Körperlichkeit, freilich nicht ohne dem Guten dann eine nähere Bestimmung hinzuzufügen. So schildert er die würdige Erscheinung des alternden Parmenides als schön und von gutem, d. h. rüstigem Aussehen; oder er sagt von Euthydem im Gegensatz zu seinem schwächlichen, mageren

Begleiter: er sei wohl herangewachsen, schön und gut (d. h. kräftig) im Aussehen[1]).

Die Schön und Guten in übertragenem Sinne der Worte hingegen kennt Platon in allen den üblichen Bedeutungen derselben. Im alten guten Sinne gilt es den edlen Geschlechtern und um den Staat verdienten Männern, wie Theätet, der sich eben im Kriege ausgezeichnet hatte, oder den Knaben Agathon, Lysis und Charmides, in denen er eine edle Naturanlage oder die Vorzüge ihrer Ahnen zu erkennen meint. Es wird ausdrücklich hervorgehoben, sie seien nicht nur schön, sondern auch schön und gut[2]). Im Einklange mit Aristoteles gebraucht Platon sodann das Wort ganz im allgemeinen von der auf ihren Reichtum gestützten Oligarchie, zu der das Volk und die Tyrannis in einen Gegensatz tritt[3]). Endlich spricht er, an die Thätigkeit der Sophisten anknüpfend, nicht ohne Ironie von den modernen, durch jene gebildeten Volksführer und Staatenlenker; und wenn er den Protagoras sich erbieten läfst, seine Schüler zu Schön und Guten zu machen, und überhaupt in diesem Dialog das Wort häufiger braucht, so scheint eben diese sophistische Atmosphäre es ihm nahe zu legen, wie dem Worte denn wohl auch eine gewisse Ruhmredigkeit anhaftet. Ähnlich wird auch im Laches die Schön- und Gutheit von der sophistischen Belehrung abhängig gedacht[4]).

Schon in der letzten Fassung kann das lehrweise überlieferbare Schön und Gute nichts mit äufseren Vorzügen zu thun haben, und die philosophische Bedeutung vollends, in der Platon selbst das Wort braucht, bezeichnet nur einen geistigen und moralischen Wert. So sagt er von Theätet, dem körperlichen Ebenbilde des Sokrates, in scherzender Dialektik mit der eigentlichen und der übertragenen Bedeutung des Wortes spielend: „Du bist nicht, wie Theodorus meint, häfslich; denn wer schön redet, ist ein Schön und Guter!“ Es hat für Platon, ganz wie für Xenophon, den Reiz der Paradoxie, die Schön- und Gutheit geradezu in den Gegensatz zur Körperschönheit zu stellen, indem sie wie Theätet so auch dem Sokrates selbst beigelegt wird. Überall aber gebraucht Platon dies Wort in seiner philosophischen

Fassung ohne jeden ihm insbesondere zukommenden Gedankengehalt, den überkommenen sokratischen Ausdruck nur gelegentlich in Anwendung bringend [1]).

6. Xenophon.

Das Erfahrungsergebnis des Sokrates: daſs man das Schöne und Gute nicht an die körperliche Schönheit gebunden zu denken habe, teilt auch Xenophon, der eigentliche Prophet der Kalokagathie. Jedoch seine politisch-pädagogische Richtung läſst sein Interesse in jener philosophischen Konsequenz nicht aufgehen, sondern mit sichtlicher Vorliebe an der Erinnerung der ehemaligen socialpolitischen Bedeutung des Wortes haften, die er in dem Bilde des Ischomachos wiederzubeleben hofft. Indem aber seine Auffassung des Schön und Guten hierdurch eine völlig zwiespältige wird, bietet er nach der einen Seite eine willkommene Bestätigung für die aristotelische Erklärung des politischen Begriffes, und nach der anderen Richtung den Beweis, daſs Platon und Aristoteles durchaus in sokratischem Sinne im Schön und Guten nichts anderes, als die vollkommene Tugend sehen.

Nach längerer Ausführung der Erziehungsmaximen, welche Ischomachos seiner Frau gegenüber befolgte, und vielfacher wirtschaftlichen Angelegenheiten, wird er veranlaſst, nun auch endlich zu sagen, was ihm eigentlich den Namen eines Schön und Guten eingetragen habe. Höflich zögernd erklärt er sich bereit, seine Lebensführung zu diesem Zwecke dem berichtigenden Urteile des Sokrates zu unterwerfen.

Wie am Eingange des ganzen Buches, und dann wieder bei der Einführung des Ischomachos, der Reichtum in den Vordergrund gestellt ward, so kommt auch hier Sokrates in nachdrücklichster Weise auf diese wichtige Bedingung der Schön- und Gutheit zurück [2]).

Sokrates verwahrt sich dessen, einen solchen Mann, einen der schön und gut genannt werde, beurteilen zu wollen, da er doch selbst von dieser Sache nichts verstehen könne, sondern nur Luftschlösser zu bauen wisse, und was das

Schlimmste sei, ein armer Schlucker genannt werde. Dieser Name hätte ihn schon nahezu aller Hoffnung beraubt; kürzlich aber sei er Zeuge gewesen, wie man von einem Pferde des Nikias viel Aufhebens gemacht habe, und als er hinzutretend gemeint hätte: das Pferd müsse wohl sehr reich sein, — da habe man ihn ausgelacht, denn wie sollte ein Pferd wohl grofse Besitztümer haben? Dieses nun hätte ihn einigermafsen getröstet, denn wenn es einem armen Pferde erlaubt sei, gut zu werden, wenn es nur von Natur eine gute Seele hat, so müsse es ja auch ihm vergönnt sein, ein guter Mensch zu werden.

Freilich konnte dieses Beispiel die Hoffnung des Sokrates nur, wie auch der Wortlaut sagt, in Richtung des Guten, nicht hingegen des Schön und Guten beleben; aber er meint doch, Ischomachos solle nur fortfahren, seine Thaten zu berichten, er wolle, sofern er etwas davon verstehe, ihm auch darin nachzuahmen suchen.

Indem nun Ischomachos die Ziele aufzählt, denen er unter dem Beistande der Götter nachtrachte, nennt er unter ihnen: die Gesundheit, Körperkraft, Ehren im Staate, Wohlwollen gegen die Freunde, Kriegsglück und schönes Wachstum des Reichtums. Wiederum ist es der Reichtum, der sich der Hoffnung des Sokrates in den Weg stellt und ihn einwerfen läfst: Liegt dir wirklich so viel daran, Reichtum und grofsen Besitz zu haben und dir mit ihrer Verwaltung Sorgen zu bereiten? Gewifs, antwortete Ischomachos, es scheint mir erfreulich zu sein, die Götter in grofsartiger Weise zu ehren, den Freunden, wenn es Not thut, beizustehen und den Staat soviel in meiner Macht steht auszustatten. Da bleibt nun dem armen Sokrates freilich nichts übrig, als selbstlos zuzugestehen: Fürwahr, schöne Dinge nennst du, Ischomachos, die gar wohl eines vermögenden und selbstbewufsten Mannes würdig sind; denn wie sollte es wohl anders sein, da es nun einmal doch viele Menschen giebt, die ohne Hülfe nicht leben können, da andere wiederum nur soviel zu erwerben suchen, als sie selbst bedürfen — wie sollten da nicht die, welche über die Sorge um das eigene Haus hinaus noch so viel erübrigen, dafs sie den Staat auszustatten und

den Freunden zu helfen vermögen, als gewichtige und ansehnliche Leute gelten?

Wie Sokrates durch das Beispiel des Pferdes sich ermutigt fand, nach der Sphäre der Schön und Guten zu streben, so wird er offenbar durch die specifische Differenz des Pferdes und der Schön und Guten, den Reichtum, mit gleicher Notwendigkeit aus ihrem Kreise ausgeschlossen. Wie das Gute dort den Mittelbegriff für den bejahenden Schlufssatz liefert, so hier das Schöne für den verneinenden. Sokrates hätte nun, auf seine ursprüngliche Disposition zurückblickend, sich dahin resignieren müssen: zu den Schön und Guten in diesem Sinne, für welche Ischomachos das Beispiel abgiebt, gehöre er und seinesgleichen nicht; auch dieser Verbindung der Werte hafte der Zufall an, und sie entspreche nicht dem Gedanken, welchen er selbst verfolge.

Xenophon läfst sich freilich durch diese Schwierigkeit in keiner Weise beirren, sondern malt das Lebensbild des reichen Ackerbürgers mit wahrhaft pädagogischer Kindlichkeit soweit in das Einzelne aus, dafs er den Sokrates zur Anerkennung nötigt: es sei nun klar, er gehöre, da man ihn ohnehin immer gesund und stark sehe, zu den ritterlichsten und reichsten Menschen! [1]).

Hier scheiden sich die Wege Sokrates' von denen des Xenophon, dessen politischer Optimismus aus den Trümmern heterogener Staatenbildungen und absterbender Lebensformen unter der Beihülfe moralisierender Betrachtungen, die patriarchalische Biederkeit vergangener Tage wieder zu beleben hofft. Es fehlte Xenophon das Verständnis für die grosse, prophetisch-revolutionäre Seite der sokratischen Natur, in ihrer Richtung auf den platonischen Staat hin. Er hat so wenig wie Aristophanes ein Bewufstsein davon, dafs der Geist des Sokrates an der Wende des Zeitalters stehe. Während aber Aristophanes wenigstens den Charakter der Gegenwart in der vollen Schärfe einer gerade am Einzelnen und Negativen erstarkenden Dichtung durchdringt, verbreitet sich die ausschliefslich positive, pädagogische Denkweise Xenophons nivellierend über Personen und Zeiten.

Wie er den Schön und Guten in der konservativ-patriarchalischen Gestalt des Ischomachos unter die Sanktion des Sokrates stellt, ohne es zu scheuen, Züge in das Bild zu verflechten, die, wie seine eifrige Vorbereitung für die gerichtliche Beredsamkeit, dem Treiben der Sophisten entnommen und dem Geiste des Sokrates zuwiderlaufend sind; so sieht er auch in den oligarchisch Gesinnten im attischen Staate die legitimen Erben des Namens der Schön und Guten. Solange die Dreifsig nur solche Personen verfolgten, welche während der Volksherrschaft die Schön und Guten belästigten, hat er wenig dagegen. Erst als sie anfangen, auch die Schön und Guten um ihres Ansehens und Vermögens willen töten zu lassen, nimmt er gegen Kritias Partei. Aber jener Name haftet doch auch ihm nicht mehr an bestimmten politischen Traditionen, wie bei Aristophanes und Thukydides, sondern soll ihm vielmehr in reformatorisch erweitertem Sinne die Kluft zwischen dem Volke und den Oligarchen zu überbrücken helfen. Er stimmte daher wohl auch dem Tadel des Theramenes bei, dafs man in der Bestimmung der Dreitausend willkürlich verfahren sei, als wenn nur gerade diese und niemand weiter im Volke Schön und Gute seien. Wie Theramenes das Stimmrecht auf alle Bürger ausdehnen will, die dem Staate mit Pferd und Schild Dienste leisten, welche Bestimmung ja auch Platon in seine Gesetze aufnahm, so neigt auch Xenophon dazu, mit jenem Namen alle leistungsfähigen Bürger zu bezeichnen[1]). Auch sonst gebraucht er das Wort im allgemeinen von den im Staate angesehenen Personen, und die philosophische Reflexion gestaltet so auch die politische Bedeutung des Wortes in modernerem Sinne um.

In den Denkwürdigkeiten hingegen und im Gastmahl bewegt sich Xenophon ganz im Kreise des Sokrates und seiner philosophischen Erinnerungen. Hier wird des Ischomachos und der Staatspädagogik nicht mehr gedacht. Sokrates selbst ist das Ideal des Schön und Guten, und die Bedeutung des Wortes ist rein moralisch gefafst.

Das Gastmahl beginnt und schliefst mit der Versicherung, dafs Sokrates der wahrhaft Schön und Gute sei, und die Denkwürdigkeiten gehen davon aus, dafs seine ganze

Thätigkeit darin bestand, zu erforschen, was diejenigen wissen müfsten, die schön und gut werden wollten[1]).

Den Gegensatz zum Schön und Guten bildet die sklavische Natur, welche nicht um der Tugend und Ehre, sondern um des Gewinnes willen rechtschaffen handelt[2]). Das Schön und Gute aber habe Sokrates nicht wie die Sophisten zu lehren versprochen, sondern nur durch sein Beispiel im Umgange habe er denen, welche sich zu ihm hielten, das Verlangen nach Tugend eingeflöfst[3]).

Daher werden Männer wie Kritias und Alkibiades, die nur Ziele ihres Ehrgeizes zu Sokrates geführt hatten, aus dem Kreise derer ausgeschlossen, die, wie Kriton, Chärephon, Chärekrates, Hermokrates, Simmias, Kebes und andere, durch diesen Umgang nur zu Schön und Guten werden wollten[4]). Jene hingegen hätten, da alles Schön und Gute beständiger Übung bedürfe, mit ihrem Ausscheiden aus dem sokratischen Kreise auch bald die wohlthätigen Wirkungen desselben eingebüfst[5]).

Als der wesentlichste Bestandteil des Schön und Guten gilt die Gerechtigkeit, also diejenige Tugend, welche sich am meisten mit dem Guten der moralischen Gesinnung deckt. Dagegen treten gerade die mehr repräsentativen Tugenden der Tapferkeit und Weisheit teils zurück, teils in so enge Beziehung zur Gerechtigkeit und Besonnenheit, dafs sie nicht selbständig zur Geltung kommen[6]). Namentlich auf die letztere wird Gewicht gelegt und alles aus dem Begriffe entfernt, was ihn in das Gebiet des geniefsenden Lebens und der äufseren Schönheit verflüchtigen könnte. Wer sich mit dem Schönen befasse, verliert die Besonnenheit und hat keine Zeit mehr, dem Schön und Guten nachzutrachten[7]). Ist es nun auch nicht ganz ausgeschlossen, dafs auch die Frau an dem Schön und Guten Anteil gewinnt[8]), so folgt doch aus der sokratischen Anschauungsweise, dafs der Mann in der Tugendlehre ganz in den Vordergrund tritt, und nicht die Ehe, sondern die Freundschaft der Boden ist, auf dem sich die Schön und Guten begegnen. Die Begriffe „gut“ und „schön und gut“ werden von Xenophon nicht unterschieden: indem man ein guter Mensch wird, macht man sich der Freund-

schaft der Schön und Guten würdig, und ausdrücklich läfst Xenophon den Sokrates erklären: die Tugend sei nicht etwa in Bezug auf das eine gut, in Bezug auf das andere schön, und auch die Menschen würden in dem Gleichen und in Bezug auf das Gleiche Schön und Gute genannt[1]). Es ist daher auch nicht möglich, zwischen der ursprünglichen Bedeutung des Schön und Guten und der philosophischen etwa dadurch eine Verbindung herzustellen, dafs man das Schöne auf die Choregie der äufseren Lebensgüter bezieht, deren ja die vollendete Tugend nicht entbehren kann. Dem steht nicht nur entgegen, dafs gerade Sokrates, der Schön und Gute an sich, jener Choregie in den meisten Stücken entbehrte, sondern auch, dafs der Sprachgebrauch der Philosophen gerade das moralische Moment an der Tugend im Gegensatz zu den Gütern durch den Begriff des Schönen auszuzeichnen pflegte. Hätte das Schöne im Schön und Guten eine Beziehung auf die Choregie, so hätte Aristoteles das Schön und Gute nicht sowohl mit der Tugend der Grofsherzigkeit, sondern der Grofsartigkeit in Verbindung bringen müssen.

So kann denn das philosophisch gefafste Schön und Gute in keinerlei Beziehung zu ästhetischen Vorstellungen gebracht werden, sondern sein begrifflicher Inhalt deckt sich durchaus mit dem Guten oder der Tugend.

Dafs nun aber gerade Sokrates, wie es wohl zweifellos ist, diesen Begriff in die Philosophie einführte, kann seine Erklärung einmal in der Neigung finden, volkstümlich äufserlichen oder auch gemifsbrauchten Worten einen tieferen und ernsteren Gehalt unterzuschieben, sodann aber in der eigentümlichen Stellung, die Sokrates überhaupt zu dem Verhältnis der Begriffe gut und schön einnahm.

II. Das Schöne.

Dem sokratischen Begriffe des Schön und Guten läfst sich über die Auffassung des Schönen selbst nur soviel entnehmen, dafs die Philosophen ebenso wie Pindar und das Drama das Sittlich-Gute als ein Schönes auszuzeichnen pflegten. Im übrigen aber wissen wir von den ästhetischen An-

sichten des Sokrates nur durch die Mitteilungen Xenophons, die in diesem Punkte um so weniger befriedigend sind, als er offenbar selbst die sokratische Meinung nicht teilt, und daher die Aussprüche des Meisters in einer so objektiven Weise überliefert, dafs sich die Vermutung kaum abweisen läfst, ihr Sinn sei in ihm selbst nicht zur vollen Klarheit gelangt.

1. Sokrates.

Eine sichere Entscheidung über die eigentliche Meinung, die Sokrates vom Schönen hegte, ist bei der durchgängigen Zweideutigkeit der überlieferten Aussprüche nicht zu gewinnen. Die einzige allgemeine und principielle Erörterung des Schönen geschieht in einem dialektischen Gefechte mit Aristipp, in welcher, wie Xenophon in seiner durch Umständlichkeit unklaren Einführung anzudeuten scheint, Sokrates den Gegner mehr zum Schweigen zu bringen, als eine wohlbegründete eigene Ansicht vorzutragen beabsichtigte [1]). Als nämlich Aristipp ihn fragte: ob er etwas Gutes kenne, indem er die Absicht hatte, falls Sokrates etwas der Art angeben würde, zu zeigen, dafs es auch wiederum ein Übel sei, antwortete Sokrates, nicht sowohl darauf bedacht, etwas Unangreifbares zu sagen, sondern wie er es hier eben am Platz hielt. Er folgte der Regel, dafs, wenn uns etwas belästigt, wir es vor allem zur Ruhe bringen müssen, und antwortete daher das hier für Wirksamste: Meinst du etwas gegen das Fieber Gutes? Nein, sagte jener. Oder gegen ein Augenübel? Nichts dergleichen, entgegnete jener. Oder gegen den Hunger? Auch das nicht, meinte er. Nun denn, sagte Sokrates, wenn du nach einem Guten fragst, das für nichts gut ist, so kenne ich es weder, noch bedarf ich sein.

Diese Abfertigung des Aristipp wahrt inhaltlich den bekannten sokratischen Standpunkt der Relativität des mit dem Nützlichen gleichbedeutenden Guten, wennschon die Bestimmung des Gattungsbegriffes, die sachliche Antwort, hier umgangen wird. Auf die zweite, ein Gleiches beabsichtigende Frage des Aristipp: ob er ein Schönes kenne? antwortet

Sokrates weniger abweisend und veranlaſst dadurch eine Erörterung darüber: wie es möglich sei, daſs das viele Schöne einander unähnlich sei und dennoch schön bleibe[1]). Auch das Schöne sei, meint Sokrates, relativ; der zum Laufen schöne Mensch sei dem zum Ringen schönen unähnlich, und ebenso ein zur Abwehr schöner Schild dem zum schnellen, starken Fluge schönen Speere. Auf den Einwurf des Aristipp: das sei ja die nämliche Antwort wie auf die Frage nach dem Guten, erwiderte nun Sokrates: Meinst du denn, ein Anderes sei gut, ein Anderes aber sei schön? Weiſst du nicht, daſs bezüglich des Nämlichen alles schön und auch gut ist, daſs ferner die Menschen um des Nämlichen willen und bezüglich des Nämlichen Schön und Gute genannt werden. Auch die Körper der Menschen sind bezüglich des Nämlichen schön und auch gut, und bezüglich ebendesselben gilt auch alles andere, dessen sich die Menschen bedienen, für schön und für gut, nämlich bezüglich seiner Brauchbarkeit.

Hiermit ist zum erstenmal mit Bewuſstsein eine Theorie des Schönen aufgestellt worden: Das Schöne ist gleich dem Guten das Brauchbare.

Sokrates benützte also den besonderen Fall des „Schön und Guten", in welchem der Sprachgebrauch in der That beide Begriffe völlig verschmolzen hatte, zur Beweisführung, um das Schöne auf dasselbe Princip wie das Gute, auf das Brauchbare, zurückzuführen. Dies ist der Punkt, durch den der Begriff des Schön und Guten direkt mit der Geschichte der Ästhetik zusammenhängt. Ob freilich dieses nur ein dialektischer Kunstgriff des Sokrates war, verrät uns Xenophon nicht.

Sokrates sagt zwar nicht: das Schöne und das Gute sind ein und dasselbe. Damit hätte er wohl zu offen gegen die Sprache und gegen die Phänomene selbst verstoſsen. Er erklärt nur: Derselbe Gegenstand wird immer in derselben Beziehung gut und schön genannt, nämlich in Hinsicht seiner Brauchbarkeit. Daſs es nun Sokrates möglich gewesen sei, bei dieser Fassung dem Schönen noch eine gewisse Selbständigkeit dem Guten gegenüber zu wahren, läſst Xenophon ebenso dunkel, als er die Schwierigkeiten einleuchten macht,

in welche diese Theorie verwickeln müfste. Denn auch die beiden Definitionen des Guten und des Schönen, welche Xenophon als Beispiele dessen anführt, wie Sokrates seine Schüler durch Begriffsbestimmungen zu fördern suchte, lassen durch ihren Inhalt nur darüber ein Befremden empfinden, dafs überhaupt zwei Definitionen gegeben werden. Freilich sagt Xenophon nur: „ungefähr so hätten sie gelautet", und auch der Wechsel der Worte „brauchbar" und „nützlich" läfst in der vorliegenden Fassung keinen sachlichen Grund erkennen[1]). Es ist daher wohl möglich, dafs der Hinweis auf den blofs dialektischen Zweck der Unterredung, den Xenophon vorausschickt, in gewissen Grenzen auch dieser ganzen Theorie des Schönen gilt; dafs es Sokrates mit dieser Formel nicht in so wörtlichem Verstande, als es den Augenschein hat, Ernst war. Dafs er freilich damit einen wichtigen Gesichtspunkt festzulegen suchte, und ihm zu Liebe die augenfälligsten Paradoxien und Widersprüche zunächst gern in den Kauf nahm, ist durch die mannigfaltigen Wendungen, in welchen Xenophon immer wieder auf diese Theorie zurückkommt, sichergestellt. Nicht nur wird nach dieser Theorie es erklärlich, dafs dasselbe Ding in einer Richtung schön, in der anderen häfslich sein kann, je nachdem es auf seinen eigenen Zweck bezogen gedacht wird oder nicht[2]); sondern die Schönheit erweitert sich auch unter diesem Gesichtspunkte zu einem völlig universellen Princip, dessen Herrschaft überall hinreicht, wo die Dinge irgend durch Zweckbeziehungen verbunden sind. Da nun der Gedanke der Zweckmäfsigkeit die eigentlich leitende Idee aller sokratischen Überlegungen ist, so gewinnt unter ihrem Schutze auch die Schönheit eine grundlegende philosophische Bedeutung für die Weltanschauung, die ihr, dem fortschreitenden Denken gegenüber, der abstrakte, pythagoreïsche oder heraklitische Begriff der Harmonie nicht zu sichern vermochte. In dieser Richtung hatte Platon nur ergänzend fortzuschreiten, um dem Schönen jenes tiefere Interesse zuzuwenden, dessen es sich von ihm ab in der Geschichte des geistigen Lebens erfreut. Der Überlegung weit späterer Zeiten blieb es überlassen, die Bänder in ihre einzelnen Fäden aufzulockern und andersartig zu knüpfen, welche

hier das Schöne dem Zweckmäfsigen, wie bei Platon dem Moralischen, allzu sichtbarlich verknüpften; deren es geschichtlich aber nicht entraten konnte, um den ihm gebührenden Wert für die Weltanschauung zu gewinnen. Vorzüglich aber lag es dem pädagogischen Geiste des Sokrates nahe, das praktisch so mächtig gewordene Motiv der Schönheit und die mannigfaltig verwilderten Formen seines Kultus unter das straffe Regiment ernster Gedanken zu stellen, und dem schöngeistigen Wortreichtum jene paradoxe, nüchterne Verständigkeit mit rücksichtslosem Eigensinn entgegenzuhalten, die einen so einschneidenden Zug aller wahrhaft reformatorischen Geister bildet. Wie man auch des weiteren darüber denken oder es erklären mag, die unverrückbare zweckmäfsige Ordnung der Dinge bietet jeder ästhetischen Theorie die Orientierung, welche ihr Aufbau nie ungestraft aus dem Auge verliert.

So erklärte denn Sokrates: „Beim Zeus! auch ein Mistkorb ist schön, und ein goldener Schild häfslich, wenn für seine Zwecke jener schön gearbeitet ist, dieser aber schlecht.“ Gleich hier legt jedoch die Sprache dem an sich berechtigten Gedanken ihre Zügel an. Wohl gestattet sie noch von der schönen, d. h. zweckmäfsigen Arbeit des schönen Korbes zu reden, aber für den Gegensatz, den häfslichen goldenen Schild, kann sie keine „häfsliche“, sondern nur die schlechte Arbeit brauchen [1]). Durch zahlreiche, weitere Beispiele beleuchtet dann Xenophon immer den gleichen Gedanken. So erzählt er anschliefsend, Sokrates habe mit der Erklärung: dieselben Häuser seien die schönen und die nützlichen, eine Anweisung für deren Herstellung gegeben. Um sie nämlich so angenehm und brauchbar als möglich zu machen, solle man sie der Sonnenseite zu höher, gegen die Windrichtung des Winters aber niedriger bauen. Wandmalereien hingegen und Verzierungen raubten mehr Annehmlichkeiten, als sie bereiteten.

Ähnlich begründet er die Forderung einer weithin sichtbaren und einsamen Lage für die Tempel damit, dafs es angenehm wäre, sie überall betend vor Augen zu haben und unbelästigt vom profanen Treiben zu besuchen [2]).

Diese einfachen, unmittelbar sich aufdrängenden An-

forderungen mochten in der Zeit des hochentwickelten Kunstbaues und reicher Ornamentik vielfach vernachlässigt worden und eine solche Besinnung auf das Nächstliegende dadurch herausgefordert sein.

Jedoch, wenn auch die Zierrate des Hauses noch durch die bloſse Rücksicht der Bequemlichkeit abgethan werden, ohne daſs man erfährt, wie es sich denn mit ihrem eigenen Schönheitswerte verhalte, so nötigt doch schon das Gespräch über den wohlbemessenen (εὔρυθμος) Panzer Sokrates zu einer Unterscheidung, welche der Folgezeit die Formel für eine andere Richtung der Untersuchung an die Hand giebt. Die Wohlbemessenheit der Panzer, die dem Waffenschmied seinen Ruhm eintrug, könne, meint dieser, nicht durch Gewicht oder Maſs hergestellt werden, sondern bestehe darin, daſs sie der einzelnen Körpergestalt angepaſst sind. „Du denkst mithin," so stimmt Sokrates zu, „nicht an eine Wohlgemessenheit an sich, sondern bezüglich dessen, der den Panzer gebraucht" [1]). Hiermit wird das „zu etwas Schöne oder Wohlbemessene" einem „an sich Wohlbemessenen" gegenübergestellt [2]), dem Sokrates seinerseits zwar keine Realität beilegt, dessen er aber dennoch zur Begriffsbestimmung des relativ Schönen (πρός τι καλόν) als Gegensatz nicht entraten kann. Nun war aber die Harmonie, von der die Pythagoreer sprachen, gerade eine solche durch Maſs und Zahl festzustellende Wohlbemessenheit, wie sie Sokrates für den Panzer unbrauchbar erklärt. Diese Tradition erhält durch Sokrates in dem „an sich Schönen" ihre Formulierung, die dem Geiste der Sprache ebenso entsprechend ist, als der Begriff eines „zu etwas Schönen" ihm widerstrebt und nur durch eine Vermischung mit dem Guten möglich wurde. Sokrates seinerseits führt freilich unbeirrt durch das „an sich Schöne" seine Gedanken in der Richtung des relativ Schönen fort. Auf den Einwurf des Waffenschmiedes: trotz jener Vorzüge seiner Panzer kauften doch viele die buntverzierten und vergoldeten lieber, antwortet Sokrates ganz konsequent: wenn diese ihnen nicht paſsten, so erkauften sie sich ein buntes und vergoldetes Übel [3]). Er kann nicht mehr, wie Hesiod, von einem schönen Übel reden, und der Wert des

Bunten und Goldenen an sich wird einfach negiert. So wird denn auch im Gastmahl die Bemerkung: der Knabe erscheine in der Bewegung des Tanzes noch schöner als in der Ruhe, daraus erklärt, dafs kein Glied unthätig geblieben sei, gerade wie es zu einer allseitigen Ausbildung des Körpers erforderlich sei[1]). Das Gastmahl führt nun auch in dem Wettstreit des Sokrates und Kritobulos, zum Ergötzen der Anwesenden, die Konsequenzen jener Theorie der Schönheit aus.

Um den Widerspruch jener begrifflichen Erwägung des Sokrates und des unmittelbaren Sachverhaltes möglichst augenfällig zu machen, wird der Streit nicht durch Beweisführung und Widerlegung, sondern durch Abstimmung zum Austrag gebracht; das erste Beispiel experimenteller Ästhetik. Den Urteilenden wird es freigestellt, den Gründen des Sokrates oder dem Zeugnisse des Augenscheines zu folgen, und Kritobulos stellt ausdrücklich die Bedingung: man solle die Leuchte recht nahe an den Preisbewerber Sokrates heranrücken[2]).

Das Schöne, argumentiert Sokrates, finde sich nicht nur am Menschen, sondern auch an Pferd und Rind und an vielem Leblosen, wie Schild, Schwert und Lanze. Da diese Dinge untereinander keine Ähnlichkeit zeigen, kann ihre Schönheit nur darin bestehen, dafs jedes zu dem Zwecke wohl gebildet ist, zu dem wir es brauchen[3]).

Unverhohlener konnte die Ratlosigkeit der ästhetischen Theorie in ihren ersten Anfängen, und die Unzulänglichkeit der einzelnen abstrakten Gesichtspunkte, wie Harmonie, Symmetrie und Eurhythmie für die Erklärung konkret schöner Erscheinungen nicht ausgesprochen werden, als es hierdurch geschieht. Sokrates stellt den ästhetischen Schlagworten seiner Vorgänger oder der Sophisten denselben Skepticismus entgegen, mit dem er ihre kosmologischen Theorien beurteilte. Wie ihm die Erforschung der Gesetze des Weltalls für den Menschen unmöglich, sodann aber auch unnütz erscheint, da man durch solche Kenntnisse weder das Wetter und die Jahreszeiten selbst zu regeln vermögen würde, noch auch über Zweck und Nutzen aller dieser Dinge unterrichtet werde; so sucht er auch für das Schöne die blofs theoretische

Erklärung durch eine solche zu ersetzen, die es in direkte Beziehung zu den Lebensinteressen des Menschen bringt. Er hält sich daher auch zunächst an solche Beispiele der Schönheit, die diesen besonders nahe liegen; unter den Tieren an Pferd und Rind, dann an Gebäude, Waffen und Gerätschaften des täglichen Gebrauches. Aber es mufs doch wiederum die Wahrheitsliebe des Sokrates darin erkannt werden, dafs er es nicht mit dieser Einseitigkeit der Induktion bewenden läfst, sondern sie offen an Erscheinungen mifst, bei denen sie notwendig versagen mufste. Es handelt sich dabei überhaupt nicht mehr um diskutierbare Dinge; schon für den Bildhauer Sokrates mufste das Gegenteil seiner Behauptungen, wie das landläufige Beispiel der geraden Nase und der Stumpfnase lehrt, als kanonische Satzung gelten. Nichtsdestoweniger aber sollen nun doch die vorstehenden Augen des Sokrates und die des Krebses deshalb die schönsten sein, weil sie auch zur Seite hin sehen könnten, oder weil sie die stärksten seien. Seine offen zu Tage liegenden Nasenlöcher seien schöner, als die zur Erde gewandten, weil sie die Gerüche von überall her aufzunehmen vermöchten. Sein grofser Mund sei schöner, weil er ein gröfseres Stück abbeifsen könne, und seine Wulstlippen, die er denen des Esels vergleicht, seien weicher zum Küssen.

Nur bei der Nase klingt eine etwas abweichende Begründung in die der Zweckmäfsigkeit hinein: seine Stumpfnase sei schöner als die gerade, weil sie den Blick nicht versperre, sondern alles sehen lasse, was man will; die hohe Nase hingegen verbaue, gleichsam hochmütig, die Augen [1]). Hier ist in dem „Hochmütigen" etwas von dem unmittelbaren ästhetischen Eindrucke gewahrt, aber auf dem Wege der Analogie in psychologisch-moralischer Richtung interpretiert. Nach Sokrates ist die hohe Nase nur erst ein hochmütiger Nachbar der Augen, bei Platon die königliche, nach Hegel ein Symbol des geistigen Spürsinnes. Von diesem Abwege geistreicher Sentenzen und Analogienspiele einer vornehmeren, blofs verschleierten Zweckmäfsigkeitstheorie hält sich die nüchternere, aber auch klarere Denkweise des Sokrates frei und bezieht auch sonst alles direkt auf den Nutzen des Men-

schen. So sind die Augen zum Sehen aller sichtbaren Dinge, die Ohren zum Hören, die Nase um der vielen Gerüche willen, die Zunge zum Schmecken mannigfaltiger Annehmlichkeiten auf das beste eingerichtet. Die Augenlider schützen wie eine Thür das leicht verletzliche Auge, und schliefsen und öffnen es zu seiner Zeit. Die Wimpern sind wie ein Sieb schützend gegen den Wind angebracht, und die Brauen wie ein Sims, der den Schweifs des Hauptes abhält. Das Ohr nimmt allerlei Töne auf, und wird doch nie voll. Der Nahrung aufnehmende Mund ist unter die Aufsicht der Augen und Nase gestellt und die Absonderungsorgane sind möglichst den Sinnen entrückt. Dann führen die Triebe der Mutterliebe und Todesfurcht, die aufrechte Haltung des Menschen, die ihn alles überblicken läfst, die hülfreichen Hände, die sprachgewandte Zunge und der ungehemmte Geschlechtsverkehr zu den höheren Vorzügen des Seelenlebens hin, welche ihn allein befähigen die grofsen und schönen Einrichtungen der Götter zu erkennen und zu seinem Wohle zu nutzen [1]).

So anstandslos diese Betrachtungsweise hier durchgeführt wird, so notwendig versagt sie doch überall da, wo es sich um die eingehendere Erklärung der ästhetischen Formen selbst handelt. Die Abstimmung im Gastmahl erfolgt daher auch völlig einstimmig, nachdem Sokrates seinerseits die Leuchte dem Kritobulos nahegestellt hat, damit die Richter nicht etwa zu seinen Gunsten betrogen würden [2]). Es macht fast den Eindruck, als wolle Sokrates damit demonstrieren, dafs man nicht durch Begriffe, sondern durch den Augenschein über Schönheit urteilt; als trüge er hier feierlich seine Theorie der Schönheit zu Grabe.

Nicht nur mit dieser Theorie, sondern auch mit der allgemeinen Denkweise der Griechen stimmt es, dafs Sokrates die Schönheit zunächst nur an Naturdingen, wie an dem lebendigen Menschenleibe, oder an nutzbaren Produkten der Technik aufweist. Die Kunst trat im Bewufstsein des Altertums noch nicht in Konkurrenz mit der Natur. Dieser Gedanke eines der Natur entfremdeten Rationalismus und einer antikisierenden Romantik ist dem gesunderen Sinne

fremd geblieben. Sokrates selbst begründet dieses, indem er der Anführung derjenigen Künstler, deren Weisheit am meisten Bewunderung errege, des Homer in der epischen, des Melanippides in der dithyramischen Dichtung, des Sophokles im Trauerspiel, des Polyklet als Bildhauer und Zeuxis als Maler, entgegnet: Scheinen dir diejenigen mehr Bewunderung zu verdienen, welche vernunftlose und bewegungslose Bildwerke hervorbringen, als die, welche verständige und selbstthätige Lebewesen schaffen?[1]) Mit dieser Überzeugung, daſs die Natur ungleich vollkommener in ihren Schöpfungen sei, streitet es nicht, wenn Sokrates gelegentlich an den Künstler die Anforderung eines eklektischen, idealisierenden Verfahrens stellt; denn diese Auswahl geschieht doch auch nur an der Hand der belehrenden Natur, da an einer tieferen Auffassung des künstlerischen Schaffens das Altertum durch den Mangel des Begriffes der produktiven Einbildungskraft behindert ist. Auch ist es keine neue Einsicht, die Sokrates vorträgt, sondern nur das aus der eigenen und der allgemeinen Praxis abstrahierte Verfahren der Künstler. „Da bei Nachahmung der schönen Gestalten es sich nicht leicht trifft, daſs sich an einem Menschen alles tadellos findet, scheint ihr aus vielen, das an einem jeden Schönste zusammenzuführen und so die ganzen Körper schön zu bilden[2]).“ Es ist die allgemein philosophische Methode der Induktion (*συνάγοντες*), die er hier bei den Künstlern wiederfindet.

Auch die Ratschläge, durch die, wie Xenophon meint, Sokrates denen nützlich wurde, welche die Kunst erwerbsmäſsig betrieben, sind in ihrer Tendenz nur unmittelbare Folgerungen aus seiner Doktrin der Zweckmäſsigkeit. Die Körperschönheit muſs unter diesem Gesichtspunkte in den Dienst der höheren Zwecke des Handelns oder des seelischen Ausdruckes treten und entsprechend an ihrer Selbstherrlichkeit einbüſsen. Weit mehr Interesse aber gewähren diese Ratschläge dadurch, daſs sie nicht nur das erste belehrende Beispiel dafür darbieten, wie die Theorie einen direkten Einfluſs auf die Kunstübung zu gewinnen sucht, sondern auch in der Darstellung Xenophons denselben Widerspruch der konkreten Anschauung und der abstrakten Dok-

trin erkennen lassen, der sich im Schönheitsstreite zeigte; nur hier in einem dem Sokrates selbst heimischen Gebiete, an der bildenden Kunst, entwickelt. Sokrates stellt sich in dem Gespräche mit dem Maler Parrhasios zunächst ganz auf den Boden der realen künstlerischen Technik, indem er vortrefflich definiert: „Die Malerei ist die Abbildung des Sichtbaren; sie stellt das Vertiefte und Erhöhte, das Dunkle und Lichte, das Harte und Weiche, das Rauhe und Glatte, das Jugendliche und Alternde an dem Körper in Farben nachbildend dar.“ Das weiſs nun auch der Maler durchaus zu würdigen, und stimmt auch jener Bemerkung über die eklektische Benutzung der Modelle als einem Selbstverständlichen bei.

Alsdann aber nimmt der Theoretiker das Wort: Wie nun? stellt ihr auch den Charakter der Seele, das Einnehmendste und Süſseste und Freundlichste und Begehrenswerteste und Lieblichste nachahmend dar?

Der Maler versteht ihn zunächst nicht: Wie sollte das darstellbar sein, Sokrates, was weder Ebenmaſs, noch Farbe, noch sonst etwas davon besitzt, was du vorhin nanntest, ja überhaupt nichts Sichtbares ist?

Sokrates führt nun aus, daſs er die indirekte Darstellung der Seelenzustände durch den Ausdruck des Auges und der Gesichtszüge meine; was der Maler wiederum als etwas ihm gar wohl Bekanntes, aber auch wohl nicht ausschlieſslich Wesentliches, zustimmend hinnimmt. Darauf nun aber erweitert Sokrates diesen Gesichtspunkt: Auch das Groſsartige und Edle, das Niedrige und Unedle, das Besonnene und Kluge, das Übermütige und Rohe scheint doch sowohl durch die Gesichtsbildung, wie auch durch Gestalt, Haltung und Bewegung der Menschen hindurch, und sollte man es nicht lieber haben, solche Menschen zu sehen, aus denen schöne und gute und liebenswerte Charaktere hervorscheinen, als häſsliche und böse und hassenswerte? Gewiſs mache dieses einen groſsen Unterschied! stimmt der Künstler bei[1]).

Ob Sokrates dem Gespräche diese Wendung gab, indem er an die Neigung des Parrhasios zur Charaktermalerei anknüpfte, oder ob Xenophon meinte, der Künstler sei erst

durch Sokrates auf diese Richtung hingeführt worden, ist von untergeordneter Bedeutung gegenüber der Ergänzung, welche die physiologische Zweckmäfsigkeit in der Erklärung der Körperschönheit hier durch diese moralische Semiotik erfährt. Denn nur als eine Semiotik läfst sich eine solche direkte, blofs erfahrungsmäfsige Beziehung der Mienen, der Gestalt, Haltung und Bewegung des Körpers auf seelische oder sittliche Zustände auffassen. Der Gedanke, dafs zwischen so verschiedenartigen Vorstellungen, wie den Seelenzuständen und Körperformen, eine ästhetische Analogie vermitteln müfste, liegt Sokrates augenscheinlich noch fern. Wie die Reflexion und Erfahrung über die Zweckmäfsigkeit eines Gegenstandes belehrt, so giebt auch nur sie darüber Aufschlufs, welch ein Seelenzustand mit einem bestimmten Gesichtsausdrucke oder mit einer Haltung des Körpers verbunden zu sein pflegt. Durch diese psychologische und ethische Interpretation vermag nun Sokrates die Lücken allenfalls auszufüllen, welche sich in der Erklärung aus physiologischer Zweckmäfsigkeit fühlbar machen mufsten. Durch sie bahnt er auch für die Zukunft jene vorwiegend und kurzerhand moralisierende Schätzung der Körperschönheit an, welche von einer ernstlicheren Untersuchung des unmittelbar Gegebenen ablenken mufste.

In gleicher Richtung bewegt sich die Unterweisung, die Sokrates dem Bildhauer Kleiton gegeben haben soll. Zunächst fragt er den Künstler, wodurch er, neben der charakteristischen Unterscheidung der einzelnen Arten seiner Athleten, ihnen das einflöfse, was die Menschen am meisten bei ihrem Anblicke bewege: den Ausdruck der Lebendigkeit. Der Künstler ist sich offenbar nicht bewufst, in dem, was sich aus dem Zusammenwirken der Formen von selbst ergiebt, ein besonderes Ziel verfolgt zu haben, und weifs keine rechte Antwort zu geben.

Sokrates bequemt sich daher wieder mehr dem Verfahren des Bildhauers an und meint: er bilde seine Werke doch dadurch dem Lebenden ähnlich, dafs er das in den Gestalten Herauf- und Hinabgezogene, das Zusammengedrückte und Auseinandergezogene, das Angespannte und Nachgelassene

dem Wahren möglichst anzunähern suche! Freilich verhalte es sich so, pflichtet der Künstler bei.

Nun, meint Sokrates, da auch die Nachahmung der Leidenschaften solcher in einer Thätigkeit begriffenen Körper dem Beschauer Vergnügen bereitet, so müsse man die Augen der Kämpfenden bedrohlich bilden, und die Augen der Sieger freudig! Ganz gewiſs! bestätigte auch dieses der Künstler. Also habe, folgert Sokrates, der Bildhauer die Thätigkeit der Seele in der Gestalt darzustellen![1])

Auch hier wird wiederum eine Generalisierung vorgenommen, welche nicht aus dem Wesen der plastischen Kunst abfolgt, sondern dem Bedürfnis entspringt, die in sich nicht leicht begreifbare Körperschönheit psychologisch zu interpretieren, und so dem System moralischer Zweckmäſsigkeit einzugliedern. Die lakonischen Antworten der Künstler lassen in beiden Fällen nicht erkennen, wie groſs sie den Vorteil geschätzt haben mögen, den ihre Kunst aus diesen Ratschlägen zu entnehmen vermochte. Es ist nicht wahrscheinlich, daſs eine so hoch entwickelte Technik, wie sie die griechische Bildhauerei besaſs, dem Ausdruck des Auges und der Seelenzustände in dem Vorwurfe der Athletengestalten eine so groſse Bedeutung beimaſs, wie sie die Formel des Sokrates: Die Bildhauerei ist Abbildung der Seelenthätigkeiten durch die Gestalt, beansprucht.

Andererseits aber verrät Sokrates auch hier, in der Charakteristik der Technik der bildenden Künste, wiederum ein Verständnis und eine Teilnahme für die körperliche Schönheit, die weit über seine Theorie hinausreichen und auch sonst in der Darstellung Xenophons keineswegs verleugnet werden. Es ist ebenso unwahrscheinlich, daſs ihn an den Körperstellungen der tanzenden Chariten, Horen und Nymphen, die er im Gastmahl selbst anordnet, oder an der ruhigen Stellung der schönen, jugendlichen Gestalten, die er ihren akrobatischen Künsten vorzieht, nur dergleichen moralische oder teleologische Erwägungen gefesselt hätten, wie daſs er um dieser willen im Kreise seiner Genossen die schöne Theodote aufsuchte, um sich durch Augenschein von

einer Schönheit zu überzeugen, von der man ihm berichtete, sie übersteige alle Worte [1]).

Die erste Erklärung, welche die Schönheit durch Sokrates findet, indem er sie auf eine Art des Guten, auf das Nützliche, zurückführt, konnte sich zwar auf den gewöhnlichen Sprachgebrauch des Volkes berufen, der heute wie damals unter einem schönen Stier einen brauchbaren versteht; sie hob auch zweifellos ein Moment an der Schönheit hervor, das in gewissen Formen derselben ein unumgänglicher Bestandteil ihrer ästhetischen Würdigung bleibt; sie nahm endlich in der Zweckmäſsigkeit einen Begriff auf, der bis zu einem gewissen Grade eine verstandesmäſsige Erörterung dieses Erscheinungskreises ermöglichte, und ihm dadurch eine ernstere Teilnahme und ein tieferes Nachdenken zuführen muſste. Im übrigen aber war die sokratische Formel doch zu durchsichtig und rationalistisch unzureichend, um die Theorie dauernd irrig zu beeinflussen; nur die Beziehung freilich, in welche Sokrates dadurch das Schöne zur begriffsmäſsigen Erkenntnis einerseits, zur moralischen Wertschätzung andererseits stellte, erwies sich auch für die Zukunft nicht in gleicher Weise unschädlich.

2. Xenophon.

Obgleich Xenophon seine Abweichung von der sokratischen Auffassung nicht formuliert hat, tritt eine solche sowohl in seiner allgemeinen Wertschätzung des körperlich Schönen, wie in einzelnen Andeutungen und Reflexionen, und endlich in dem Sprachgebrauche hervor, den er in den Schriften befolgt, welche nicht unmittelbar der sokratischen Theorie gelten. Schon hier ist die Neigung zu einem Fortschreiten über Sokrates hinaus, in der Richtung Platons unverkennbar.

Die Schönheit, heiſst es, sei etwas von Natur aus Königliches, zumal wenn sie sich, wie in Autolykos, mit Scham und Besonnenheit verbindet. Wie ein Meteor in der Nacht ziehe sie aller Blicke auf sich, und jedem, der sie erschaut, ergreife

sie das Gemüt. Die Augen der von ihr zur Liebe Begeisterten würden nachdenklicher, die Stimmen sanfter, die Haltung edler; wie eine geheimnisvolle höhere Macht mache sie die Menschen verstummen[1]). Durch ihren bloſsen Anblick, selbst in Ruhe bleibend, übe die Schönheit ihre Wirkungen aus, während der Starke nur durch Mühen, der Tapfere durch Gefahren dem Guten nachstrebe, und selbst der Weise sich wenigstens mit Reden zu plagen habe. Auch sei sie keineswegs so vergänglich, wie man sagt; denn wie das Kind schön ist, sei es auch der Knabe, der Mann, der Greis; wie man denn auch zu Trägern der Ölzweige zu Ehren der Athene schöne Greise auswähle. Ein jedes Alter begleite die Schönheit[2]).

Auch in seinen übrigen Schriften zeigt Xenophon ein offenes Auge für alles Schöne und wendet ihm gern seine Aufmerksamkeit zu. Die Erzählung von der schönen Panthea und Abradatas ist nicht ohne poetische Anmut. Seine Anordnungen für die Festaufzüge in Athen sind überall von der Rücksicht auf die Schönheit der Schaustellungen bestimmt, und seine Schilderung des Pferdes würde noch weit vorzüglicher sein, wenn ihm sein Stil einen knapperen Ausdruck vergönnte[3]). Die Kunst des Reitens bestehe darin, sein Pferd zu der Haltung zu bringen, welche es selbst aus freien Stücken dort annimmt, wo es sich auf das schönste darstellen will. Dann trägt es den Nacken hoch, beugt den Kopf feurigen Auges zurück, und wirft, den Schweif abhebend, in freiem Gang die geschmeidigen Glieder. Wer es so frei in gehobener Haltung, prahlend mit geschmeidigen Gliedern, ganz wie es den Stuten gegenüber zu prunken liebt, schreiten sieht, der wird gestehen: es sei ein edles und williges und mutvolles und vornehmes Tier, ein Anblick, anmutig und kriegerisch zugleich.

Als geübter Jäger ist Xenophon mit Gestalt und Lebensgewohnheit der Tiere vertraut und weiſs die Schönheit zu schätzen, die sie im Zustande der Freiheit und in ihrer natürlichen Umgebung auszeichnet, den freien Sprung des Hirsches, das Anrennen des Ebers: selbst tot seien sie noch schöner, als die gezähmten lebendig[4]). Vortrefflich ist auch seine

Schilderung des Hasen: ein Tierchen, so reizend, dafs, wer es spüren, heben, verfolgen und fangen sieht, alles, was ihm sonst wohl lieb ist, darüber vergifst[1]).

Auch für landschaftliche Eindrücke und topographische Charaktere fehlt es ihm nicht an Verständnis. Aus den Bergen nach Kilikien herabsteigend, fesselt ihn die schöne, wohlbewässerte Kulturebene mit ihren wechselreichen Baumbeständen, Weinpflanzungen und Getreidefeldern, durch hohen Gebirgswall von Meer zu Meer umsäumt. Als er den Euphrat entlang Arabien durchzieht, findet er das Land hier so eben, wie das Meer, dicht mit Wermut bestanden, und alles, was sonst sich an Gebüschen und Röhricht finde, sei duftreich und gewürzig. Bäume gebe es nicht, aber mancherlei Getier, wilde Esel vorzüglich, dann Straufse, Trappen und Gazellen[2]).

Schon durch dieses erweiterte und intimere Verhältnis zur Natur wird es verständlich, dafs Xenophon die sokratische Reflexion über die Schönheit ferner liegt und er, ähnlich den Vorsokratikern, sinnfälligere formale Gesichtspunkte hervorhebt. Namentlich ist es die Vorstellung der Ordnung (*τάξις, κόσμος*), die er überall als wesentliches Moment der Schönheit, und im Unterschiede von dem praktischen Nutzen, den sie gewährt, betont.

Er weist auf das ordnungsmäfsige Zusammenwirken des Chores hin, das sich sowohl im musikalischen Erfolge dem Ohre, wie schon in der äufseren Erscheinung dem Auge empfehle. Auch die Ordnung des Heeres wird nicht nur ihrer taktischen Bedeutung nach, sondern auch um der Schönheit des Anblickes willen gepriesen, den der Aufmarsch grofser Massen Infanterie oder der Ansturm der Reiterkolonnen gewähre. Die peinliche Ordnung, die er in einem grofsen Handelsschiffe wahrnimmt, giebt Veranlassung, ihren Nutzen für den Haushalt eingehend zu beleuchten. Dafs es etwas Gutes ist, wenn alle Geräte geordnet und so leicht auffindbar sind, meint er hinlänglich dargethan zu haben; wie schön aber ist auch der Augenschein, heifst es, wenn z. B. die Schuhe, sie mögen nun beschaffen sein, wie sie wollen, in Ordnung aufgereiht dastehen; wie schön ist es bei den Kleidern, wie schön bei den Decken, wie schön beim

Erzgeräte, wie schön am Tischzeuge, ja wie schön, mag es immerhin lächerlich dünken, ist es, wenn selbst die Töpfe in ihrer Aufstellung der Eurythmie nicht entbehren. So ist denn auch alles andere schöner, wenn es in Ordnung steht. Es erscheint jede Art von Geräte wie ein Chor, und auch der Mittelraum zwischen ihnen nimmt sich schön aus, wo nichts mehr im Wege steht; wie ja auch in Wirklichkeit ein kreisförmig aufgestellter Chor nicht nur selbst ein schöner Anblick ist, sondern auch seinen Mittelraum schön und rein erscheinen läfst[1]).

Das nämliche Moment hebt er an dem von Lysander bewunderten Garten des Kyros hervor: Die Bäume wie schön! in gleichem Abstande gepflanzt, die Reihen gerade verlaufend, alles schön winkelrecht. Dieses alles, sagte Lysander, bewundere er um der Schönheit willen[2]).

Es ist der Begriff der Schau (*θέαμα*), den Xenophon gern auf die Schönheit anwendet, und der auf das Zutreffendste die Richtung seiner Auffassung bezeichnet. Er kann nicht mehr mit Sokrates sagen: in der nämlichen Beziehung sei jedes Ding schön und auch gut. Gut nennt er die Ordnung für das Auffinden eines Gesuchten; schön aber ist sie als Schau. Damit aber ist auch der absolute Charakter des Schönen wieder anerkannt, und der dem Sprachgefühl widerstrebende Begriff eines „für etwas Schönen" in das Gebiet eines laxen Ausdruckes verwiesen.

Nur einmal berührt Xenophon selbst die Relativität des Schönen; aber es handelt sich dabei nicht mehr um die Beschaffenheit der Dinge, sondern um die Wirkung der Schönheit auf den Willen. Sie übe keinen Zwang auf ihn aus und verzehre nicht wie das Feuer alle unterschiedslos. Man liebe das eine Schöne, das andere nicht; es sei eine Sache des freien Willens. Scheu und Recht halte die Liebe im Zügel; der Bruder liebe nicht die Schwester, der Vater nicht die Tochter. Der vorliegende Fall freilich bestätigte diese Reflexionen nicht, denn Araspes wurde dennoch durch die Schönheit der Susierin von seiner Pflicht abgelenkt[3]).

In ähnlicher Richtung ist endlich auch der allgemeine Sprachgebrauch Xenophons entwickelt.

Der ihm von Sokrates überlieferte Begriff des Schön

und Guten ist ihm keineswegs so unentbehrlich, als es die Schriften erscheinen lassen, die unmittelbar dem sokratischen Gedanken dienen. Dürfte die Schrift über Agesilaos Xenophon zugesprochen werden, so wäre in ihr auch hierin das Gegenbild zur Verherrlichung des Sokrates zu sehen.

In die nüchterne Welt des realen Geschehens paſst jener durch Reflexion gewonnene, zweideutige Begriff des Schön und Guten nicht recht hinein: er war ein vollendet guter Mann, lautet das Thema des Lobpreises, der alle Tugenden in seinem Helden verkörpert sieht[1]). Aber auch von Kyros heiſst es: Du bist glückselig, weil du ein guter Mann bist, und die moralisierende Betrachtung Xenophons begnügt sich auch sonst mit dem schlechtweg „Guten“, mag es sich um die sittliche Tüchtigkeit des gerechten, tapferen und braven Mannes, oder die pflichttreue Häuslichkeit der Frau handeln[2]). Um den Wert zu verstärken, steht ihm ein anderer Begriff, der der „Mannestüchtigkeit“, zu Gebote, in welchem die Gesinnung zu allem äuſseren Schein in Gegensatz tritt[3]).

Das Schöne hingegen gilt auch bei Xenophon in erster Linie nur der körperlichen Erscheinung. Wird von Schönheit schlechthin, oder in Beziehung auf eine Person von den Schönen, den schönen Jünglingen und schönen Frauen, gesprochen, so ist nur eine Deutung möglich. Wird einem Manne das Beiwort „Der Schöne“ gegeben, so wird ein leichter Spott, der Nebengedanke moralischer Mängel fühlbar. An Euthydemos, dem Schönen, wird der äuſsere Vorzug zur Folie genommen, um auf Grundlage geistiger Demütigung erst den wahren, den inneren Wert zur Entwicklung zu bringen; der Gegensatz steigert sich zu schneidendem Sarkasmus, wenn Theramenes die Neige des Giftbechers, dem er durch die Arglist der Oligarchen erlag, „Kritias dem Schönen“ weiht[4]).

Bei der Schönheit der Frau fällt dieser Nebengedanke fort, da sie zu ihren natürlichen und wesentlichen Tugenden gehört und überall die höchste Bewunderung findet. Wie im Gastmahl die Theodote, so wird in der Kyropädie die Susierin verherrlicht: ein Weib, wie es noch nie von Sterblichen in Asien geboren ward[5]). So ruft die zwei-

deutige Rolle, welche die Schönheit im Verkehr mit den Jünglingen spielt, hier eine stärkere Betonung des inneren Wertes hervor, und weist die Vorzüge des Körpers wiederum mehr dem Weibe zu. Gestalt (μορφή), Erscheinung (εἶδος) wird wohl auch gleichbedeutend mit Schönheit den Vorzügen der Seele gegenübergestellt[1]). Nächst der Schönheit des Leibes sind es dann der Schmuck der Waffen und Gewänder, die königlichen Abzeichen der medischen und persischen Herrscher, vorzüglich aber die militärischen Schaustellungen, die Xenophon gern preist[2]). Der Zweck der Repräsentation und Schau wird hier auch sprachlich von den praktischen Zielen der Technik unterschieden: die Ordnung von Truppen mufs so hergestellt sein, dafs sie die schönste Schau gewähre und sich zugleich am besten zum Kampfe schickt. Ähnlich wird gelegentlich die Mefsschnur eine schöne Erfindung zur Herstellung guter Gegenstände genannt[3]); oder es treten selbst drei Werte, der moralische, der technisch-praktische und der ästhetische, in einem Satze auf, wenn es heifst: Die Schön und Guten vermögen, wenn sie nach Gold, guten Pferden und schönen Weibern Verlangen tragen, sich ihrer doch auch um der Gerechtigkeit willen zu enthalten[4]). Die Schönen, heifst es, lassen sich die Küsse nicht gefallen, dagegen hielten die Häfslichen in der Meinung gern Stand, dafs man sie um ihrer Seele willen schön nenne. Ganz recht! antwortete Kritobulos, er sei bereit die Schönen zu küssen, und die Guten erst recht[5]).

Schön in geistigem Sinne sind auch nach Xenophon nur die Handlungen, Ziele und Zwecke des Strebens, Eigenschaften und Tugenden des Menschen. So wird der Beste des schönsten Ehrenpreises würdig erklärt, oder eine Tugend als schönstes Beispiel der Mannestüchtigkeit gepriesen. Ein Versuch der Rechtfertigung dieser Übertragung der Schönheit auf innere Werte findet sich bei Xenophon noch nicht; er folgt ohne weitere Reflexion hierin dem allgemeinen Gebrauche, obwohl er Parrhasios sagen liefs: in der Seele finde sich nichts derlei wie Ebenmafs und Farbe, an denen die Schönheit des Leibes haftet.

Als ein ästhetisches Band, welches beide Gebiete der

Schönheit verknüpft, tritt auch bei Xenophon oft die Gröfse hervor, zu der das Gute keine direkte Beziehung hat. So wird von der Panthea, der schönen Susierin, gesagt, sie habe sich zunächst schon durch ihre Gröfse ausgezeichnet, und von der Tochter des Gobryas, ihre Schönheit und Gröfse seien erstaunlich gewesen. Beides wird auch im allgemeinen als Vorzug der persisch-medischen Frauen und Mädchen gerühmt[1]). Dieser Zug wird an der Körperschönheit der Jünglinge nicht hervorgehoben; hingegen bei Tieren des Waldes, Landschaften, Ländern, Gärten und Früchten der Gröfse gern neben der Schönheit gedacht.

Ebenso gesellt sich die Gröfse der geistigen Schönheit zu, wenn von den grofsen und schönen Thaten der Heroen die Rede ist, die Freiheit ein schönes und grofses Gut genannt wird, oder die Züchtung der Wagenpferde für die Wettrennen als eine schöne und grofsartige Beschäftigung gilt[2]). Der Sprachgebrauch ist hier oft erstaunlich fein in Unterscheidungen, für die noch jedes begriffliche Bewufstsein fehlt.

PLATON. DIE BEGRÜNDUNG DER ÄSTHETIK.

Mit der Anerkennung eines „an sich Schönen", welches seinen Wert nicht erst der Beziehung zu anderen Dingen verdankt, scheidet sich der Standpunkt Platons auf das Bestimmteste von der Lehre des Sokrates ab. Ist das Schöne aber als ein für sich bestehendes Phänomen erkannt, so ist damit auch die Forderung einer Wissenschaft erhoben, welche seinem Wesen gerecht zu werden hat, mag sie nun alsfort ihre Ausführung finden, oder durch leitende Ideen der Folgezeit die Richtung der Untersuchungen vorschreiben.

Nur in den sittlich-religiösen Vorstellungen war Platon zunächst berufen jene Wandlung der Weltanschauung vorzubereiten, deren vertieftes Geistesleben erst die ganze Gröſse seiner Gedanken erfaſste. Dort bricht die von Sokrates angebahnte neue Denkweise mächtig durch, die in aller Welt nur in der Gerechtigkeit des Menschen das Abbild der lauteren Güte einer neidlosen Gottheit erkennt.

Groſs, viel gröſser, als man wohl meint, sei der Kampf, in dem wir uns für das Gute und Schlechte entscheiden, und weder Ehre noch Besitz, nicht die Mächte der Welt noch der Dichtung sollen uns der Gerechtigkeit und der Tugend entfremden [1]).

Nach der sokratischen Tradition verbindet sich den Anforderungen, welche aus dem sittlichen Bewuſstsein erwachsen, unlöslich die Frage nach dem Wissen und der Erkenntnis, und so wird das Gute und Wahre der Doppelstern, in welchem

alle Gedankenreihen Platons ihren Schwerpunkt haben, so frei sich auch im einzelnen ihre Bahnen gestalten mögen.

Nicht dasselbe gilt von dem dritten Begriffe, mit welchem der Wohllaut der Darstellung gern die höchsten Ideen Platons zur Trias der Wahren, Guten und Schönen ergänzt. Auch seine ästhetischen Urteile deuten zwar in einzelnen Zügen jene allgemeinere Wendung der Denkweise an; aber der ganze Vorstellungskreis ist hier von der Theorie noch zu wenig entwickelt, um sie zur Einheit beherrschender Gedanken zusammenzufassen; sie werden von dem Übergewicht mächtigerer Ideen zurückgedrängt, mit ihnen vielfach verschmolzen, oft nur meteorisch aufblitzend in ihrer Reinheit erfafst.

Schon der äufsere Thatbestand der Überlieferung darf hierbei nicht übersehen werden; denn während die ganze Reihe platonischer Gespräche sich zwanglos ihren Grundgedanken nach der Untersuchung des Wahren und Guten einordnet, und diese Ideen auch noch in der zusammenfassenden grofsartigen Entwicklung der staatlichen Gerechtigkeit nahezu im Gleichgewichte stehen, ist dem Schönen nur ein einziges Gespräch gewidmet, dessen Urheberschaft noch dazu unsicher ist; alles Weitere, was Platon über diesen Gegenstand sagt, tritt nur gelegentlich auf oder trägt doch den Charakter mehr beiläufiger Erörterungen. Schon diese Sachlage macht es unwahrscheinlich, dafs die ästhetischen Ansichten Platons, welche oft gerade in entscheidenden Fragen auf wenige Sätze beschränkt, über eine lange Reihe von Gesprächen zerstreut, an die verschiedensten Gegenstände anknüpfend, aus entlegenen Lebenszeiten und wechselnden Stimmungen des Denkens herstammend, uns vorliegen, sich zu einer einheitlichen Lehrmeinung werden verbinden oder als Abfolge eines beherrschenden Gedankens auffassen lassen. Es hat daher auch nie gelingen wollen, ein System der platonischen Lehre vom Schönen aufzubauen, und selbst geistvolle Versuche dieser Art, wie die platonische Ästhetik von Ruge, scheitern in den wesentlichsten Punkten durch den nüchternen Widerspruch, den der Text gegen die Auslegung erhebt. Und doch vermochte hier die natürliche Grazie eines

jugendfrischen Geistes, der Takt eines elastisch nachgebenden Empfindens die Untiefen glücklich zu umschiffen, auf welchen, unter dem Steuer einer doktrinären Hand, schon das auslaufende Fahrzeug um so härter aufsetzt, je unbekümmerter der Mut ist, der es dem bewegten Spiegel platonischer Gedanken zuführt. Bei weitem weniger freilich noch ist jene mifsmutige Beurteilung der ästhetischen Lehren Platons am Platze, die damit hadert, dafs man bei ihm nicht findet, was er nie hat geben wollen; was man bei ihm aber auch nicht erwarten durfte, wenn man die geschichtliche Entwicklung dieser Wissenschaft im Bewufstsein trug. Ungeachtet der augenfälligsten Mängel und vielfachen Schwierigkeiten, welche seinen Gedanken anhaften, gebührt Platon das Verdienst: das Problem dieser Wissenschaft formuliert, die wesentlichsten Fragen derselben ins Auge gefafst, und den Fortgang ihrer Untersuchungen auf eine geistige Höhenlage gebracht zu haben, von der sie hinfort nur unter besonderer Mifsgunst der Zeitverhältnisse herabsinkt. In zwei Richtungen läfst sich der Fortschritt des ästhetischen Bewufstseins in Platon bestimmen. Er setzt die ästhetische Auffassung, den sokratischen Gedankengang ergänzend, aus der nüchternen Zweckmäfsigkeitstheorie in eine unmittelbare Beziehung zu den absoluten Werten, vornehmlich der sittlichen Ideen. Die Zweckbeziehung der Dinge konnte schon von Sokrates nur in den äufseren Verhältnissen der Natur und Technik mit einiger Überredungskraft durchgeführt werden. Wo er sie ausnahmsweise auf das seelische Geschehen und auf sittliche Vorstellungen anwendet, trifft der Mangel dieser ästhetischen Auffassung mit dem Utilitarismus seiner moralischen Lehren zusammen und ruft in gedoppelter Stärke den Widerspruch gegen den Zweckbegriff in das Bewufstsein. Der grofse Dichter der Seelenschönheit hingegen erweitert nun jene blofs verständige Teilnahme an der Schöheit durch den Anteil sittlicher Erhebung, den er ihr zuführt, zu einem Universalismus der Betrachtung, der fortan der Beschäftigung mit diesem Gegenstande jene Wärme der Begeisterung und Weihe der Stimmung verleiht, die seinem innersten Wesen entspringen. Denn Platon zu allererst sprach das grofse Ge-

heimnis, das nie zu enthüllende, der Schönheit aus: dafs in ihr, und nur in ihr, das offenbar und in Erscheinung ist, was sonst allerwege den Geist weit über deren Grenzen hinausführt.

Schon dieser Gedanke aber gehört in der Fassung, die ihm Platon gab, mehr der zweiten, positiv inhaltlichen Seite seines Verdienstes um die Ästhetik an. Es ist eine jener aufleuchtenden Ideen, in denen sich die so hervorragend ästhetisch beanlagte Natur Platons alsbald kungiebt, wenn er gelegentlich einmal das Auge dem Phänomen voll zuwendet, welches seine sittlich-politischen und dialektischen Ziele gemeiniglich nur zu leicht verschleiern. Hier aber gerade liegen die starken Impulse, die er der ästhetischen Erkenntnis der Folgezeit gab, indem er mit erstaunlichem Scharfsinn fast alle wesentlichsten Gesichtspunkte wenigstens einmal berührt, vorübergehend in seine Betrachtung hineinzieht oder eine kurze Strecke über verfolgt, um Ausblicke zu eröffnen, die nur sehr allmählich der geschichtlichen Entwicklung dieser Wissenschaft in das Bewufstsein treten.

Jenes Überwiegen aber der sittlichen und theoretischen Ziele stellt an die Darstellung der ästhetischen Ansichten Platons die Anforderung: nicht etwa vom Mittelpunkte seines Systems aus, der das Gute scheinbar unlöslich mit dem Schönen verschmilzt, sondern von der Peripherie her seinen Ideen nachzugehen, und nicht vom letzten Ziele zu erwarten, was sich hier nur in fortschreitender Wanderung gleichsam am Wege auflesen läfst. Auf einen solchen Standpunkt aber im Verhältnis zu dem gesamten Gebiete dessen, was er unter dem Begriff des Schönen befafst, hat sich Platon selbst gestellt, indem er mit der Idee eines an sich Schönen aus der sokratischen Betrachtungsweise heraustritt.

I. Das an sich Schöne. Philebos und Gorgias.

Schon Sokrates war zwar genötigt, zur Verdeutlichung seiner Ansicht in dem Begriffe der Wohlbemessenheit eine relative und absolute Bedeutung zu unterscheiden; seine ästhe-

tische Theorie aber lief ausschliefslich auf ein relativ Schönes hinaus. Den gegenteiligen Gedanken zu verfolgen, hielt er der Mühe wohl nicht für wert, und gab das an sich Schöne willig der Dialektik preis.

Platon nun aber fixiert diesen Gegensatz terminologisch, indem er dem schon sprachlich nicht unbedenklichen Begriffe eines „zu etwas Schönem“ (*πρός τι καλά*) „das an sich Schöne“ (*καλά καθ' αὑτά*) gegenüberstellt[1]).

Das Gebiet, welches Platon zunächst ausdrücklich unter den Begriff des an sich Schönen befafst, ist freilich scheinbar ein eng begrenztes; es sind die als schön geltenden Gestalten, Farben und Klänge. Die Gerüche hingegen, die unter einem anderen Gesichtspunkte, um der auch ihnen verbundenen schmerzfreien, reinen Lust willen, mit jenen zusammengestellt wurden, sondert er als ein minder edles Gebiet, das nur jenes einen Merkmals halber sich ihnen gesellte, wieder von den an sich schönen Vorstellungen ab[2]).

Dieses scheinbar sehr untergeordnete Gebiet des an sich Schönen gewinnt jedoch schon eine gröfsere Bedeutung, wenn man beachtet, dafs eben die schönen Gestalten, Farben und Klänge von Platon auch sonst oft zusammengefafst werden, sei es, dafs sie ihm als der übliche Einteilungsgrund für die Gliederung der Künste dienen, oder versuchsweise selbst in einer Definition des Schönen Verwendung finden, oder eine nicht unbedeutende Rolle in der ästhetischen Wertschätzung einzelner Erscheinungen spielen. Es ist das Gebiet der sinnfälligen Schönheit, der Wahrnehmung der bevorzugten Sinne des Auges und Ohres, welches auch der Sprachgebrauch stets ausgezeichnet hatte, das Platon hier in seinen einfachsten Erscheinungen ins Auge fafst.

Der Begriff des an sich Schönen kann unter jenen Beispielen, die Platon anführt, nur an den Gestalten eine nähere Bestimmung finden, da nur hier auch eine andere Auffassung möglich ist. Von den Farben und Klängen heifst es daher nur: mit ihnen verhalte es sich ebenso, wie mit den Gestalten; auch sie seien nicht in Bezug auf anderes schön, sondern selbst und an sich und unter allen Bedingungen[3]).

Diese Bestimmungen richten allem Anscheine nach zu-

nächst nur eine negative Instanz gegen die generalisierende Auffassung des Sokrates, wie sie Xenophon überliefert hat. Nicht kann, wie Sokrates behauptete, jedes Schöne auch häfslich sein, sondern einiges ist immer schön! nicht alles Schöne hat seinen Wert in Beziehung auf anderes, oder den Zweck, sondern es giebt auch ein an sich Schönes! so lauten die Antithesen Platons. Da nun die sokratische Theorie sich auf die populäre Ausdrucksweise stützen konnte und ganz im Geiste dieser mit praktisch nüchterner Verständigkeit argumentierte, so stellt sich auch Platon, indem er seine Meinung zu verdeutlichen sucht, in einen Gegensatz zum populären Verstande, zur Denkweise der Menge oder dem ungeschulten Urteile (*οἱ πολλοί*)[1]. Er ist sich dessen bewufst, etwas nicht leicht Verständliches zu behandeln, und will es versuchen, sich möglichst deutlich zu machen[2]. Diese Vorsicht ist um so nötiger, als es sich im Philebos nicht um eine Theorie der Schönheit handelt, sondern um die Abgrenzung des Gebietes der reinen Lust, also um eine Angelegenheit, in welcher der Irrtum im höchsten Mafse volkstümlich ist. Platon muss daher zum Zwecke des Nachweises der Realität solcher reinen Lust in den Beispielen alles vermeiden, was eine Mifsdeutung oder Verwechslung mit heterogenen Lustarten veranlassen könnte.

„Als Schönheit der Gestalten will ich jetzt nicht das anführen, woran die Menge wohl zunächst denken wird, wie die Gestalten der lebendigen Wesen oder der Gemälde, sondern ich meine das Gerade und Runde, und hierunter auch das, was flächenhaft oder körperlich durch Dreheisen entsteht und durch Richtscheit und Winkelmafs, wenn du mich so recht verstehst. Denn dieses, sage ich, sei nicht zu etwas schön, wie wohl anderes, sondern immer schön und an sich von Hause aus, und mit einer ihm eigenen Lust verbunden, die nichts mit der Lust des Kitzels gemein hat“[3].

Dieser Wortlaut drängt zunächst die Frage auf: War Platon etwa selbst der Meinung, die organischen Gestalten und Gemälde könne man ohne den Nebengedanken eines Zweckes, der ihre Schönheit erst bedingt, und ohne ein dem Kitzel verwandtes Lustgefühl nicht betrachten; oder ist diese

Unterscheidung der abstrakten und konkreten Gestalten nur eine Accommodation an den Standpunkt der Menge, ein Zwangsmittel, um die höhere Betrachtungsweise auch ästhetisch Ungeschulten wenigstens verständlich zu machen, welche der Philosoph auch den Gestalten der Lebewesen und der Gemälde gegenüber festhält? Die Menge, und dieser Begriff ist doch wohl erfahrungsmäfsig recht weit hinaufreichend zu denken, vermag freilich nur die abstrakte Gestalt mit reinem Auge zu betrachten; man mufs sie mit Dreheisen, Winkelmafs und Richtscheit in die Enge treiben, um ihr verständlich zu machen, um was es sich eigentlich handelt. Die Meinung des Philosophen selbst würde unter dieser Voraussetzung lauten: betrachtet alle Gestalten, als wenn sie Gerades und Rundes, als wenn sie Flächen und Körper wären, wie sie etwa auch Dreheisen, Richtschnur und Winkelmafs zustande bringen!

Eine Entscheidung dieser Frage, und demnach die Bestimmung des Umfanges des an sich Schönen, läfst sich aus dem Philebos nicht gewinnen, und wohl auch nur das Ganze der Ansichten, der Denkweise und des Sprachgebrauches[1]) Platons wird dahin überredend sein, dafs eine Abgrenzung eines so engen Gebietes, wie es der Wortlaut des Philebos angiebt, unter einem eigenen Namen, und zwar unter dem des „an sich Schönen", sehr unwahrscheinlich ist. Für die Art, wie sich Platon dieser Gesichtspunkt erweitern müfste, giebt schon der Philebos Hinweise, die in anderen Dialogen eine nähere Beleuchtung finden.

Zunächst lassen sich jedoch dem Philebos für den Begriff des an sich Schönen noch einige Bestimmungen entnehmen.

Da hier eine ganz präcise gefafste, im Ausdrucke in keiner Weise schwankende Terminologie vorliegt, kann es nicht zweifelhaft sein, dafs die mit dem an sich Schönen verbundene, ihm eigentümliche Lust (*ἡδονὰς οἰκείας*) jenem Charakter des absoluten Wertes, der ihm zukommt, keinen Abbruch thut. Ungeachtet oder einschliefslich dieser Lust tritt das an sich Schöne dem zu etwas Schönen gegenüber. Diese ihm eigentümliche Lust ist mithin dem Schönen so eng

verbunden, dafs sie nicht etwa wie die Lust der Sättigung für das Essen, als motivierender Wert oder als Zweck von dem Mittel unterschieden werden kann. In diesem Falle läge auch hier nur ein zu etwas Schönes vor.

Andererseits aber lehnt es Platon auch auf das Entschiedenste ab, die Verbindung des Schönen mit seiner Lust so eng zu denken, dafs die letztere ein konstituierendes Moment des Schönen bildete, das Schöne ohne sie nicht wäre, also in einen subjektiven Zustand sich verflüchtigte: denn wie sollte es nicht thöricht sein, dafs es keinerlei Gutes und Schönes in den Körpern und allem Übrigen gebe, sondern nur in der Seele, und auch hier nur in der Lust[1]).

Eine solche subjektive Wendung widerspricht der ganzen Denkweise des Altertums und kann nur als paradoxe Konsequenz des kyrenaischen Dogmatismus erscheinen. Für keine Form des Schönen, auch für die geringfügigste nicht, hätte Platon darin, dafs sie Lust errege, eine Erklärung gesehen. Jeder Art des Schönen verbindet sich zwar eine ihm eigentümliche Lust; aber diese macht nicht sein Wesen aus, sondern gilt ausschliefslich als natürliche Folge desselben. Im Schönen ist dieses Verhältnis zwar enger gedacht (*σχεδὸν οἰκείας ἡμῖν νόμιζε*), als bei den für das Leben unentbehrlichen Lustarten; denn diese sind nur das Gefolge der Dienerinnen, welches die Göttin begleitet[2]). Eine solche Trennung ist bei der reinen Lust nicht mehr möglich, aber die Scheidung ist begrifflich nichtsdestoweniger durchgreifend. Es sei eine unzulässige und heillose Ansicht, dafs die rechte Beschaffenheit der Musik z. B. in ihrer Fähigkeit, Lust zu erregen, liege. Aus ihr stammten unsere Irrtümer in dieser Sache. Nicht dadurch, dafs jemand daran Lust empfindet, ist das Gleiche gleich, oder das Angemessene angemessen, sondern durch die Wahrheit und nichts anderes[3]). Auch das Schöne schliefst, abgesehen von der ihm abfolgenden Lust, stets eine solche theoretische Geistesthätigkeit, die Erkenntnis z. B. des Gleichen und Ebenmäfsigen ein. Schon deshalb kann die Lust selbst nicht zum Schönen gehören; denn weder folgt ihr wiederum eine ihr eingeborene Lust, noch liegt in ihr eine Erkenntnis. Wird dennoch gelegentlich gesagt: eine

geringe und kurze Lust, die rein von Schmerz ist, sei wahrer und s c h ö n e r als eine starke und andauernde von anderer Beschaffenheit[1]), so könnten hier allenfalls ästhetische Merkmale, wie das der Reinheit, und die Analogie mit der weifsen Farbe, die Wahl des Prädikates bestimmt haben, wenn nicht die Bedeutung des Wortes „schön" selbst hier schon eine wesentlich andere, dem laxen Sprachgebrauch nach, mit dem Guten zusammenfallende wäre. Andererseits aber darf wiederum dieses theoretische Element im Schönen nicht als eine begriffliche, etwa mathematische Erkenntnis gedacht werden, wie allenfalls das Beispiel des Runden und Geraden, des Flächenhaften und Körperlichen der Gestalten oder die sich weiterhin anschliessende Beurteilung des Erkenntniswertes der Künste veranlassen könnte. Platon ist ebensoweit entfernt, das Schöne in eine Erkenntnis aufgehen zu lassen, wie in die Lust. Er meint zwar, nach Abzug alles Zählbaren, Mefsbaren und Wägbaren bliebe in den Künsten nichts von Wert mehr übrig[2]); aber er verschliefst sich doch auch dem nicht, dafs jenes Zählen und Messen nicht bei allen Künsten mit gleicher Exaktheit ausgeführt werden könne, sondern sich in den zwei Gruppen, welche er einerseits der Baukunst, andererseits der Musik zuordnet, sehr verschieden gestalte. In der Baukunst und den ihr verwandten Gebieten kommen jene Instrumente und Handgriffe, die er auch anläfslich der an sich schönen Gestalten erwähnte, Richtscheit, Dreheisen, Mafsschnur und Senkblei in umfassender Weise zur Geltung; während in der anderen Gruppe, zu der er neben der Musik auch die Heilkunst, den Landbau, die Schiffahrts- und Kriegskunde zählt, alles auf Übung und freies Treffen des Richtigen beruhe, wobei das Mifslingen nicht auszuschliefsen sei, und daher viel Unsicheres mit unterlaufe. Dafs dieses freie Treffen des Richtigen auch wiederum eine gröfsere Akribie zeigen könne, als eine jede Mafsanwendung, hat Platon freilich nicht beachtet. Diese Rangordnung selbst jedoch wird hier nicht etwa dazu festgestellt, um den Schönheitsgrad der entsprechenden Kunstwerke zu bestimmen, sondern ausschliefslich den Grad exakter Erkenntnis, den die einzelne Technik

zu verwerten vermag, die Akribie oder Kunstgemäfsheit ihres Verfahrens. Sie dient blofs der Entwicklung des Begriffes eines reinen Wissens, und dafs einige dieser Künste es mit der Schönheit zu thun haben, kommt hierbei nicht in Betracht[1]). Wollte Platon hingegen den Schönheitswert von dem Grade oder der Akribie der Erkenntnis abhängig machen, so würde das Schöne, um seiner Verbindung mit dem Stoffe willen, höchstens den Erkenntniswert der angewandten Mathematik haben können, also weit hinter der reinen Mathematik zurückstehen; das Schöne wäre eine sehr unvollkommene Art des Wissens. In der, freilich sehr mysteriösen, Gütertafel des Philebos aber ist der Platz des Schönen ein weit höherer; es steht an zweiter Stelle, sowohl der Einsicht und Erkenntnis, wie namentlich den Künsten und Wissenschaften übergeordnet[2]). Auch findet sich keine Andeutung dafür, dafs die an sich schönen Gestalten, wie das Gerade und Runde, einen Schönheitsvorzug vor den schönen Farben und Klängen hätten, in denen der mathematische Erkenntnisinhalt doch nur ein beträchtlich geringer sein könnte. Der theoretische Moment mufs also wohl nahezu gleicherweise in den Farben und Klängen wie in den Gestalten angetroffen werden, um ihren Schönheitswert und jene Nebenordnung im an sich Schönen zu bedingen. Eine nähere Bestimmung dieses theoretischen Elementes könnte im Philebos nur in der Angabe gefunden werden: dafs man mit dem Gemessenen und Ebenmäfsigen aus dem Gebiete des Guten in dasjenige des Schönen hinübertrete[3]). Das Gemessene und Ebenmäfsige wäre hiernach als eine wesentliche und vorzugsweise Bestimmung des Schönen anzusehen. Wenn nun Platon in den Gesetzen hinsichtlich der nachahmenden Künste sagt: das Gleiche und Angemessene könne nicht durch Lust oder vage Meinung beurteilt werden, sondern ausschliefslich nach seiner Wahrheit[4]), so würde wohl auch das Gemessene und Ebenmäfsige, welches der Philebos als der Schönheit wesentlich ansieht, nur einer theoretischen Auffassung zugänglich sein. Aber eben diese abstrakten Elemente sind doch wiederum nicht dem Schönen ausschliefslich eigen. Einerseits soll neben dem Schönen auch die Tugend durch Ge-

messenheit und Ebenmafs bedingt sein, andererseits die Vernunft und Erkenntnis sich vor anderem so sehr durch die Gemessenheit auszeichnen, dafs sie dem Schönen weit näher stehe, als der Lust[1]). Es ist hiernach wohl anzunehmen, dafs gewisse theoretische Erkenntnismomente zwar für das gesamte Geistesleben, also auch für die Wissenschaft wie für die Tugend, von Bedeutung sind, im Schönen aber noch eine besonders ausgezeichnete Stellung finden. Die Frage nach dem an sich Schönen würde hiernach so liegen: dafs jene Elemente für gewisse Formen des Schönen in dem Grade mafsgebend sind, dafs hier gar keine andere Betrachtungsweise Platz findet, sondern das ganze Wesen in der Schönheit erschöpft ist. Solcher Art wären dann auch die Beispiele, welche Platon für das an sich Schöne anführte. Andere Erscheinungen hingegen können zwar durch ihren Anteil an jenen Elementen ebenfalls unter den Gesichtspunkt des Schönen treten, aber sie gehen, als Ganzes betrachtet, nicht darin auf schön zu sein, sondern stehen in mannigfaltigen Zweckbeziehungen, die ihnen noch andere Werte zuführen können. Auch sie liefsen sich zwar als an sich Schönes auffassen, nicht aber als Beispiele brauchen, wenn es gilt, die Realität jenes Begriffes allererst nachzuweisen, da die hier mögliche anderweitige Beurteilung zu einer Vermischung mit dem blofs relativ Schönen zu führen droht. Eine solche hypothetische Erweiterung des Begriffes des an sich Schönen ist wohl schon im Philebos angedeutet.

In der Baukunst und den ihr verwandten Künsten gehen jene Beispiele der an sich schönen Gestalten so reiche Kombinationen miteinander ein, dafs sie ihren Wert nahezu über das Ganze dieser Gebilde ausbreiten und ihn damit wohl auch über die isolierten Formen hinaus steigern müssen. Auch die Art der ersten Einführung und dann der vergleichenden Wertschätzung des Schönen am Schlusse des Philebos, läfst keinerlei principielle Unterscheidung des Schönen und des an sich Schönen hervortreten; vielmehr sind dieselben Elemente des Gemessenen und Ebenmäfsigen, die überhaupt den Begriff des Schönen in dem Dialoge eine Stelle finden lassen, auch für das an sich Schöne als bestimmend zu denken. Das Ge-

spräch selbst handelt vom Guten, von praktischen Werten, nicht vom Schönen; im ganzen ersten Teile, dem Aufbau der Untersuchung, wird das Schöne gar nicht erwähnt. Erst durch das Hineinziehen der Begriffe des Begrenzten und Unbegrenzten tritt eine andere, mehr theoretische Schätzung ein. Das Begrenzte soll in dem Gleichen und Doppelten bestehen und in dem, was sonst noch zu bewirken vermag, daſs das Entgegengesetzte aufhört ein bloſs Verschiedenes zu sein, indem es in dem Ebenmäſsigen und Einstimmigen die Zahl hervorbringt[1]). Auf das Gemessene und Ebenmäſsige wird alsdann die Gesundheit, die ganze Musik, die Ordnung der Jahreszeiten und alles, was uns sonst Schönes zu teil ward, zurückgeführt[2]). „Tausenderlei weiteres will ich nicht erwähnen: wie neben der Gesundheit, Schönheit und Stärke, und in den Seelen gar vieles Andere und Wunderschöne[3]).“

So führen die Begriffe des Gemessenen und Ebenmäſsigen dazu, nicht nur sprachlich an die Stelle des die Untersuchung leitenden Begriffes des Guten das viele Schöne zu setzen, sondern unter diesem wiederum auch die Schönheit im eigentlichen Sinne, die Körperschönheit, auf jene Bestimmungen zurückzuführen. Sobald im weiteren Fortgange hingegen die Lust erwähnt wird, die an jenen Elementen keinen Anteil hat, sondern nur eine praktische Wertschätzung gestattet, wird alsfort auf den Begriff des Guten zurückgegriffen[4]). Ebenso tritt das Schöne wieder auf, indem die Vorstellungen des Reinen, Unvermischten und Groſsen herbeigezogen werden, die ebenfalls auf jenen Begriffen beruhen[5]). Das Reine aber führt dann auf die reine Lust und jene Beispiele des an sich Schönen, an denen teils das Ebenmaſs der Gestalten, teils die Reinheit der Farben und Töne für die Schönheit bestimmend gedacht sind.

Ähnlich zieht die Forderung, daſs Maſs und Ebenmaſs das Ganze so wie die Teile in dem Begriffe des höchsten Gutes beherrschen sollen, die Wendung nach sich: „Hiermit wäre der Wert des Guten wieder in die Natur des Schönen entwichen; denn Gemessenheit und Ebenmaſs erzeugen allerorts Schönheit und Tugend[6]).“ Da nun auch die Wahrheit ihm zugehörig sei, so bleibe nur übrig, das höchste Gut, welches

sich unter einer Idee nicht befassen lasse, auf drei Ideen zurückzuführen. Schon die Angabe dieser Dreiheit aber als: Schönheit, Ebenmafs und Wahrheit, noch mehr die hierauf gegründete Konstruktion des fünfteiligen höchsten Gutes, gehört zu den dunkelsten und wohl auch so korrumpiert überlieferten Partien im Platon, dafs alle Versuche eines befriedigenden Verständnisses an der Verwirrung des Wortlautes scheitern [1]).

Es läfst sich daher nur soviel aus dem Philebos entnehmen, dafs die Begriffe der Gemessenheit und des Ebenmafses nicht nur dem Sprachgebrauch dahin bestimmen, den Ausdruck „gut" mit „schön" zu vertauschen, sondern dafs jene Begriffe auch in ganz gleicher Weise für die Schönheit überhaupt wie für jene Beispiele an sich schöner Erscheinungen mafsgebend angesehen werden. Eine principielle Scheidung an sich schöner Elementarformen und einer blofs relativen Schönheit organischer Gestalten könnte sich überhaupt lediglich auf jene eine, so augenscheinlich pädagogisch bedingte Stelle des Philebos stützen, während schon die zweite Äufserung, welche den Begriff des an sich Schönen zu berühren scheint, ihm eine ganz allgemeine Fassung giebt. Auch dieses vereinzelte Vorkommen eines im Philebos so umständlich begründeten und terminologisch scharf ausgeprägten Begriffes wäre unverständlich, wenn die dort aufgeführten Beispiele seinen festen Besitzstand ausmachten und ihm also eine bleibende Bedeutung sicherten. Hingegen wäre es durchaus natürlich, wenn Platon jene Beispiele nur in Rücksicht auf die Menge wählte, um ihr begreiflich zu machen, was er unter Schönheit überhaupt verstehe, dafs er in den übrigen Dialogen, wenn jene Rücksicht fortfällt, den gleichen Sinn voraussetzend, nur schlechthin vom Schönen spricht.

Im Gorgias wird nun aber dem Anscheine nach jene historisch so bedeutsame Unterscheidung des Philebos in der Bewegtheit des dialektischen Gefechtes nicht nur aufser acht gesetzt, sondern zu Gunsten der sokratischen Auffassung wieder aufgehoben.

Es handelt sich im Gorgias nicht, wie im Philebos, um die Lust, sondern um das Verhältnis des Schönen und Guten

in ihrer Anwendung auf die höchsten sittlichen Fragen. Den Versuch des Sophisten, sich durch eine äufserliche Unterscheidung: das Unrechtleiden sei zwar häfslicher, aber nicht schlechter, als das Unrechtthun, aus der Schwierigkeit zu ziehen, interpretiert Sokrates dahin: Ich verstehe; wie es scheint, hältst du nicht dasselbe für schön und gut oder schlecht und häfslich. Er sucht nun seinerseits diese Meinung zu widerlegen, indem er zugleich den begrifflichen Unterschied des Schönen und Guten beleuchtet: Wie verhält es sich denn damit eigentlich? Das Schöne insgesamt, wie die Körper und Farben und Gestalten und Stimmen und Sitten, nennst du sie jedesmal ohne jede weitere Beziehung schön? So beispielsweise die schönen Körper, nennst du sie nicht vielmehr entweder nach dem Gebrauche schön, zu welchem sich jeder brauchbar erweist, oder nach einer gewissen Lust, wenn sie in der blofsen Betrachtung die Betrachtenden erfreuen? Giebt es aufser diesen zwei Fällen noch eine weitere Schönheit des Körpers? Sprichst du nun nicht auch allem anderen auf gleiche Weise, den Gestalten wie den Farben, entweder um der Lust willen, oder um des Nutzens willen, oder um beider willen, Schönheit zu? Nicht auch ebenso den Stimmen und überhaupt allem in der Musik?

Auch das auf die Gesetze und Sitten Bezügliche ist doch wohl aus keinem anderen Grunde schön, als weil sie nützlich sind oder angenehm oder beides? Ebenso verhält es sich doch wohl auch mit der Schönheit der Wissenschaften? Gewifs, meint der Sophist, gar schön, bestimmst du, Sokrates, das Schöne durch die Lust und durch das Gute[1]).

Es könnte den Anschein haben, als wollte Platon hier in Abrede stellen, dafs man überhaupt Schönheit, von allem anderen absehend (εἰς οὐδὲν ἀποβλέπων), zu beurteilen vermöge, als wolle er dem Begriffe eines beziehungslos Schönen alle Realität absprechen, und nur ein relativ Schönes, und zwar zweifacher Art, anerkennen: ein bezüglich des Nutzens Schönes und ein bezüglich der Lust Schönes. Berücksichtigt man hingegen die bestimmt ausgesprochene Annahme: es gebe kein Schönes aufser diesen zwei Arten (οὐκ ἔχω), die

unter jener Voraussetzung dem Philebos direkt widersprechen würde; und beachtet man ferner, dafs der im Philebos aufgestellte, ganz eindeutige Terminus, das „zu etwas Schöne“ (πρός τι καλόν), hier wie absichtlich vermieden, dagegen beständig mit unbestimmteren Ausdrücken gewechselt wird, wie: schön im Hinblick auf etwas, nach dem Nutzen, nach der Lust, wegen der Lust, wegen des Nutzens, infolge des Nützlich- und Angenehmseins [1]), so erscheint jene Annahme unwahrscheinlich. Platon hat vielmehr hier, in einer dialektisch gehaltenen Unterredung mit keineswegs tiefsinnigen Sophisten, in einer Untersuchung über sittliche Werte, jenen zum vorliegenden Zwecke nicht notwendigen und dazu noch schwierigen Begriff des „an sich Schönen“, und damit auch sein logisches Komplement, das „zu etwas Schöne“, nicht aufgenommen, sondern derselben Sache einen fafslicheren und hier zweckdienlicheren Ausdruck gegeben. Das „zu etwas Schöne“ des Philebos wird hier das Brauchbare und Nützliche genannt, und es wird offen erklärt, was der Philebos verschweigen mufste: dafs man diese Art des Schönen eigentlich gut nenne [2]). Es ist dies jene Form des Schönen, die Sokrates ausschliefslich gelten lassen wollte. Auch der ganze Zweck der Unterscheidung liegt in dem Nachweise, dafs das Unrechtleiden um seiner Folgen willen besser oder nützlicher als das Unrechtthun sei [3]). Für die Identität dieser Begriffe spricht ferner, dafs Platon hier wenigstens zur Erläuterung des „nach seiner Brauchbarkeit Schönen“ sich auch wörtlich in Einklang mit dem Philebos setzt, indem er sagt, man verstehe darunter: es sei bezüglich dessen schön (πρὸς τοῦτο καλά), bezüglich dessen (πρὸς ὅ) es brauchbar ist. Es fehlt demnach nur noch die technische Formel: πρός τι καλόν.

In der Bezeichnung des der Lust nach Schönen hingegen vermeidet Platon diesen bestimmteren, begrifflich präcisierten Ausdruck, das πρός τι, ganz; denn er läfst sich auf das Verhältnis des Schönen und der ihm eigenen Lust nicht wohl anwenden. Die Lust ist nicht der Zweck gegenüber dem Mittel, sondern die unmittelbare Folge des Schönen. Platon bestimmt dieses Verhältnis nun meisterhaft, indem er das der Lust nach Schöne dahin erläutert:

es sei, was während der Betrachtung dem Betrachtenden Freude bereitet[1]). Der Gegensatz dieser Fassung zu dem Vorausgehenden, zu dem erst um seiner weiteren Folgen willen Schönen oder Nützlichen, drängt schon sprachlich auf den Zusatz eines „blofs" oder „schon" hin. Das Schöne, denn es giebt keine weitere Art desselben nach dem Ausscheiden des Guten, wäre also: was schon in der Betrachtung, oder in blofser Betrachtung dem Betrachter Freude bereitet. Der Ausdruck Betrachten (θεωρεῖν) ist nicht zufällig gewählt, denn das Verhalten des Geistes zum Schönen ist ein theoretisches; die Schau (θέαμα) ist eine Art des Betrachtens und wird von Platon gern für die ästhetische Auffassung gebraucht. Auch die Präcisierung, dafs es während der Betrachtung dem Betrachter Freude errege, giebt der Fassung eine terminologische Färbung. Es kann daher nicht zweifelhaft sein, dafs Platon bei dieser Definition das Phänomen der Schönheit klar vor Augen stand und ihn eine wesentliche Bestimmung hervorheben liefs. Diese Definition aber deckt sich begrifflich vollständig mit dem an sich Schönen im Philebos. Was an sich und immer schön ist, und eine ihm zugehörige Lust mit sich führt, ist offenbar nur dasjenige, was, sowie es betrachtet wird, dem Betrachtenden Lust erregt. Die einzige Differenz beider Angaben ist ein Vorzug der positiveren Formulierung des Gorgias; denn es wird hier ausdrücklich gesagt, was der Philebos nur durch die Beispiele nahelegte, dafs die Auffassung des Schönen in einer betrachtenden Geistesthätigkeit besteht. Wird aber eine Betrachtung erfordert, damit die Lust eintritt, so mufs, abgesehen von der Lust, ein objektiv Schönes vorliegen, dem die Betrachtung zugewandt ist, und das Schöne kann nicht durch die Lust erst zum Schönen werden. Dieses hat der Philebos durch den Terminus des „an sich Schönen", der dem Gorgias fehlt, besser zum Ausdruck gebracht. Die sachliche Abweichung des Gorgias besteht darin, dafs Platon im Interesse dialektischer Popularität und Bündigkeit, im inneren Widerspruche zu seiner eigenen Definition, die Lust als Merkmal, ja, dem äufseren Wortlaute nach, als konstituierendes Merkmal des Schönen gebraucht: das Schöne ist dadurch schön, dafs es nützlich oder lustvoll ist[2]). Jedoch, wohl nicht

ohne Grund legt Platon die resümierende Billigung: schön, wahrlich, o Sokrates, hast du jetzt das Schöne durch die Lust und das Gute definiert, dem Sophisten Polos in den Mund. Sie lautet so in der That mehr verdächtigend, als sanktionierend; das Schöne wird auf diesem Wege als selbständiger Wert aufgehoben, nicht definiert. Diese Fassung ist mithin wohl der Dialektik schuld zu geben; wie denn auch die ganze subjektive Argumentation scharf von der objektiven des Philebos absticht. Dort stellt Platon, im Gegensatz zu der Denkweise der Menge, sein Philosophem auf; das „ich sage“ wird viermal wiederholt. Hier geht er auf die Ausdrucksweise des Sophisten ein: du nennst, du sagst, du hast zu sagen, du bezeichnest. Dort sind beide Formen des Schönen terminologisch bestimmt und ohne Schwanken festgehalten. Hier wird die Schärfe des Gegensatzes durch eine wechselnde, neutralere Ausdrucksweise künstlich verhüllt. Die Dialektik benutzt nun auch jenen Übergriff, das für das Schöne bestimmend erklärte Moment der Lust, ganz nach der Auffassung der Sophisten zum Beweise, dafs auch diese Art des Schönen ein Gut sei. Sie substituiert endlich dem Guten ganz allgemein das Nützliche, und hebt damit den Unterschied, der zwischen den zwei Arten des Schönen gemacht war, wieder auf: auch das um der Lust willen Schöne ist ein Nützliches [1]).

Sieht man nun von diesen dialektischen Verschiebungen des Gorgias ab, und erkennt in dem hier vom Nützlichen unterschiedenen Schönen jenes an sich Schöne, welches der Philebos dem relativ Schönen entgegensetzte, so gewinnt dieser Begriff durch den Gorgias eine nicht unwesentliche Erläuterung.

Das relativ Schöne, das Schöne des Volksverstandes und des laxen Sprachgebrauches wird als das Nützliche aus dem Gebiete des eigentlich Schönen zum Guten verwiesen, und damit die sokratische Paradoxie, wenigstens innerhalb gewisser Grenzen, unschädlich gemacht.

Das Schöne im eigentlichen Sinne, das an sich Schöne, gewinnt durch die Bestimmung: schön ist, was in der Betrachtung den Betrachtenden Freude bereitet, eine dankens-

werte positive Ergänzung der vorwiegend negativen Fassung des Philebos. Endlich wird der Umfang des an sich Schönen, wie schon nach dem Philebos zu erwarten war, durch den Gorgias thatsächlich erweitert, und zwar in einer Weise, welche doch auch für die engere Abgrenzung des Philebos eine relative Berechtigung erkennen läfst.

Der Philebos nennt nur Farben, Klänge und Gestalten. Da unter den letzteren aber auch die konkreten Naturkörper und Kunstwerke befafst werden konnten, mufsten diese, zum Besten des vorliegenden Problems, ausdrücklich ausgeschieden werden.

Der Gorgias nennt neben den Farben, Klängen und Gestalten nicht nur die Körper, sondern auch die Sitten. Die Sitten konnten im Philebos, wo es sich um die schmerzfreie Lust handelte, nicht angeführt werden, da sie nicht ohne Kampf erworben werden. Es traten daher neben den Beispielen aus dem Gebiete des Schönen, und den Gerüchen, nur noch die Erkenntnisse als Belege reiner Lust auf. Wie der Philebos an den Gestalten, so erläutert der Gorgias an den Körpern den Gegensatz des relativ Schönen und des an sich Schönen. Während es demnach im Philebos unbestimmt bleibt, ob die konkreten Gestalten oder Körper notwendig und ausschliefslich relativ schön sind, oder ob ihnen gegenüber beide Auffassungen möglich sind, lehrt der Gorgias ausdrücklich, dafs es hier eine doppelte Betrachtung gebe: dafs man sie sowohl hinsichtlich des Gebrauches, den sie zulassen, als auch hinsichtlich der Lust aus der Betrachtung schön nennen könne. Der Gorgias nimmt im ganzen drei Fälle an. Die Gegenstände können entweder um des Nutzens willen, oder der Lust aus der Betrachtung wegen, oder endlich aus beiden Gründen schön genannt werden[1]). Die Körper, die konkreten Gestalten des Philebos, sind ein Beispiel für den dritten Fall; und ebenso beweist Platon dem Sophisten bezüglich der guten Sitten, hier der Gerechtigkeit, dafs sie nicht nur schön, sondern auch gut seien. Bei den Gestalten, Farben und Klängen führt der Gorgias die Alternative nicht zur Entscheidung. Da nicht nur die Einschränkungen hier wegfallen, durch welche der Philebos sowohl die Gestalten als

die Klänge näher bestimmte, sondern zu den Klängen hier auch die ganze Musik hinzugefügt wird, so ist es möglich, dafs auch in diesen Gebieten in bestimmten Fällen beide Gesichtspunkte zur Geltung kommen. Aber ebenso läfst die Alternative auch offen, dafs es Fälle geben könne, in welchen ausschliefslich der Nutzen oder ausschliefslich die Freude aus der Betrachtung in Frage kommt. Das letztere würde in den Beispielen des Schönen stattfinden, welche der Philebos anführt, und nur dadurch würden sie sich zu Beispielen jener Beweisführung eignen. Neben den durch Instrumente hergestellten regelmäfsigen Gestalten sind es die musikalischen Klänge, und die Farben, welche wohl ähnlich auf die kunstmäfsig reinen eingeschränkt zu denken sind. Man könnte ja allenfalls auch einen Laut, etwa einen Ausruf, oder eine Farbe, ihrer Dauerhaftigkeit wegen, als nützlich beurteilen; wird aber ihr musikalischer oder malerischer Charakter, wie im Philebos geschieht, hervorgehoben, so fällt naturgemäfs jeder andere Gedanke fort. Selbst unter der Voraussetzung, dafs sich, streng genommen, nirgends ein Nützliches fände, das nicht auch schön, oder ein Schönes, das nicht auch nützlich wäre, behielte daher jene Unterscheidung ihre principielle Bedeutung. Der Philebos hätte hiernach auch ein sachliches Recht, eine Gruppe von Erscheinungen als an sich schön auszuzeichnen, ohne damit eine gleiche Betrachtungsweise dem weiteren Gebiete des Schönen abzusprechen.

In wie weit nun dieser Gedanke von Platon streng durchgeführt ist, und in welchem Grade durch ihn die Schwierigkeiten in der Abgrenzung des Guten und Schönen überwunden wurden, kann sich nur aus den weiteren Lehren ergeben; aber schon dafs ein Versuch in dieser Richtung gemacht wurde, mufs als bedeutsam gelten.

Im Philebos werden zunächst nur Beispiele des an sich Schönen gegeben, und auch im Gorgias wird nur gesagt, dafs die Betrachtung der schönen Gegenstände Freude errege. Worauf sich nun jene Betrachtung richtet, worin also auch das Wesen des Schönen zu sehen wäre, könnte nur durch solche Merkmale seine Bestimmung finden, welche jenen Beispielen gemeinsam sind und somit ihre Schönheit bedingen.

Die Möglichkeit, dafs diese Merkmale den ganzen Begriff des Schönen nicht endgültig zu bestimmen vermögen, hebt die methodische Forderung nicht auf, von den Beispielen durch deren Merkmale zum Allgemeinbegriffe vorzudringen.

Wie an den Beispielen der Gestalten der regelmäfsigen Körper und Flächen das Gerade und Runde als die Elemente namhaft gemacht werden, von denen ihre Schönheit abhängig sei (*ἀπὸ τούτων*), so finden auch die Klänge nähere Bestimmungen, wie Glätte, Fülle und Reinheit, denen sie ihrerseits Schönheit verdanken [1]). Da jedoch schon die Merkmale der schönen Farben im Philebos nicht aufgezählt werden, so erhebt sich die Forderung, den Kreis dieser abstrakten Bestimmungen, auf welche die Schönheit zurückgeführt wird, aus den übrigen Schriften Platons zu ergänzen und in ihnen eine orientierende Grundlage zu gewinnen.

Als allen diesen Elementen der Schönheit gemeinsam wird einmal gelten dürfen: dafs sie nicht den ganzen Bestand selbständiger Dinge bilden, sondern als auszeichnende, das Gefallen bedingende Eigenschaften auf sehr verschiedene Gegenstände übertragbar sind. Sodann werden sie als Schönheit bedingende Eigenschaften auch keinen anderen Zweck, als diesen, verfolgen, und sich daher gegenüber den charakteristisch unterschiedenen Formen, in welche sich das Gebiet des Ästhetischen gliedert, eine gewisse Neutralität bewahren. Was die Dinge verschönt, indem es zu ihnen hinzutritt, ist schon hierdurch der besonderen Zweckbeziehung derselben entrückt, und mufs an sich und unter allen Umständen gefallen. Die Elemente des an sich Schönen lassen sich daher unter dem Begriffe der schmückenden Schönheit oder des Kosmetischen zusammenfassen [2]).

1. Das Kosmetische.

So unmittelbar ist in der griechischen Sprache dem Schmucke der Begriff der Ordnung verknüpft, dafs es sich nicht immer entscheiden läfst, in welchem Sinne der gleichlautende Ausdruck gebraucht ist. Trotzdem müssen beide Begriffe in Rücksicht auf ihren ästhetischen Wert eine Sonderung erfahren.

Die Ordnung (κόσμος, τάξις).

Ordnung hat keineswegs, wie Schmuck, eine vorwiegend ästhetische, sondern eine praktische und theoretische Bedeutung, und tritt mit dem Guten in eine engere Beziehung, als mit der Schönheit. Allerdings können dieselben Elemente, welche als Ordnung das Gute bedingen, auch unmittelbar ästhetisch wirksam werden; dann jedoch ist es bereits eine bestimmte Art und Weise der Ordnung, an welche sich die ästhetische Würdigung hält, wenn etwa die Gerechtigkeit und Besonnenheit eine Ordnung der Seele genannt wird, oder der Timäus die Schönheit der Weltordnung preist[1]). Dort ist es das Verhältnis der Harmonie einander neben- oder untergeordneter Seelenthätigkeiten, hier das Ebenmafs und die Proportion, zu dem sich die Ordnung gestaltet. Platon kennt daher die Ordnung nicht als ästhetisches Princip, wie es nachmals bei Aristoteles auftritt; er nennt sie nicht wie das Ebenmafs für die Schönheit bestimmend. Wenn er daher die Ordnung als Gattungsbegriff für die Definition ästhetischer Verhältnisse, wie der Harmonie und des Rhythmus verwertet, so wählt er logisch korrekt den abstrakteren Ausdruck, welcher des Doppelsinnes und der Beziehung auf die schmückende Schönheit entbehrt[2]).

Die Ordnung bildet nur die ganz allgemeine Grundlage für alle bestimmten Gestalten, und findet daher ihren natürlichen Ort, wie es sich um die Entstehung der Dinge und des Alls, um die Weltordnung handelt.

In der Bedeutung des Begriffes tritt daher dieses universelle und konstituierende Element einmal negativ, im Gegensatze zur Unordnung hervor, sodann positiv architektonisch, in Beziehung auf den Zweckbegriff oder das Gute.

Seinen logischen Merkmalen nach ist der Begriff abstrakt und arm. Er enthält nichts als die Sanktion des Thatbestandes einer Mehrheit aufeinander bezogener Elemente, deren relative Selbständigkeit er behauptet, ohne irgend etwas über ihr weiteres Verhältnis, über Neben- und Unterordnung zu bestimmen.

Diese Züge sind es auch, mit denen Platon die Bezeich-

nung des Weltganzen als Kosmos begründet: Man verstehe unter Kosmos das Gegenteil von Unordnung und Haltlosigkeit. In grofser Unordnung befanden sich die Körper, bevor die jetzige Weltordnung entstand, denn alles war vernunftlos und mafslos. Nur in einer gewissen Scheidung der Stoffe bestand die Ordnung, ehe aus ihnen auch das Ganze als ein Geordnetes hervorging. Wie Gott allererst der Welt ihre Ordnung gab, so stellte er sie nach dem Mythus auch wiederum her, als Unordnung und Auflösung den Bestand derselben bedrohte. Die Naturgeschichte des Alls beginnt mit der Weltordnung und schliefst mit der Natur des Menschen [1]).

In gleicher Weise negativ, nur gegen die Unordnung gerichtet ist auch der gewöhnliche Gebrauch des Wortes, wenn von der Ordnung die Rede ist, welche der Stock in den Theatern herstellen, welche die Amme einhalten, die in der Schule, auf dem Markte, in der Stadt, auf den Strafsen oder in den Tempeln herrschen soll [2]). Überall ist die positive Vorstellung, welche man mit dem Worte verbindet, allein von dem Zwecke abhängig, welchem die Ordnung dient. Es giebt daher kein feststehendes, kein Normalverhältnis der Ordnung. Es kann kein Schema derselben entworfen, keine Begriffsbestimmung, wie etwa von Ebenmafs und Harmonie, gegeben werden, die man in den verschiedensten Gebieten wiederfinden könnte. Während die Ordnung im Theater schon durch das Unterlassen des Schreiens, Klatschens und Pfeifens seitens der Zuschauer eintritt, und die positive Seite hier ganz unberücksichtigt bleibt, kann diese in den Ordnungen der Feste, der Chöre und Aufzüge, des Staates oder des Heeres, sehr mannigfaltige Verhältnisse umfassen, von deren Natur es dann abhängig ist, in wieweit ein ästhetischer Wert zur Geltung kommt [3]). Der Begriff, welcher sich daher der Ordnung unmittelbar verbindet, ist nur der des Zweckes oder des Guten. Das Gute ist sowohl die Quelle wie das Ziel aller Ordnung.

Besteht das Gute nicht in dem subjektiven Zustande der Lust, sondern in objektiven Beschaffenheiten oder den Tugenden eines jeden Dinges, so wird eben auch die Ordnung, welche ihm eigentümlich ist, sein Wesen begründen.

Das gilt von Gerätschaften des täglichen Gebrauches so gut wie vom Leibe und der Seele des Menschen; der geordnete Haushalt und die geordnete Seele sind besser, als die ungeordneten. Alle Künste und Thätigkeiten streben dahin, ihren Zweck in einer bestimmten Ordnung zu erreichen, in dem Leibe ist sie Stärke und Gesundheit, in der Seele die Tugend[1]). Daher sind es vorzüglich die zwei Gebiete, in denen sich der Zweckbegriff unabweislich aufdrängt, der Staat und das Weltall, in welchen Platon die Ordnung betont.

Aus der ursprünglichen Isolierung, in welcher der Mensch ein Raub der wilden Tiere ward, suchte er Schutz in der Gemeinschaft; aber die Zwietracht, welche alsbald ausbricht, treibt die Menschen wieder in Zerstreuung und Untergang, so daſs Zeus ihnen Scheu und Scham als Bande und Ordnung der Gemeinschaft und Vermittler freundlicher Beziehungen verleiht[2]). Wie der Mythus hier die staatliche Ordnung auf Gott zurückführt, und ihre konstituierende Bedeutung hervorhebt, so sind auch sonst die Gründer, Gesetzgeber oder Leiter des Staates die Ordner desselben, und die staatliche Ordnung selbst bezeichnet die durch seinen Zweck, durch Krieg oder Frieden oder Jugendausbildung, bestimmte Verfassung desselben. Wie diese durch die erziehende Wirkung, welche sie ausübt, die Gewähr ihrer Verbesserung in sich trägt, so pflegt auch insbesondere die Betrachtung von Gesetz und Ordnung die Denkweise ihnen zu verähnlichen, und eine philosophische Sinnesart zu erzeugen[3]).

Der Begriff der Ordnung tritt daher überall in den konstruktiven, nicht in den rhetorischen und enkomischen Gedankenreihen hervor. Er richtet sich an den billigenden Verstand, nicht an die bewundernde Betrachtung.

Der gleiche Gesichtspunkt wird auch der Naturordnung gegenüber gewahrt, nur daſs der Wegfall des pädagogischen Elementes und die Schwierigkeit der Durchführung des Zweckbegriffes in seiner Anwendung auf das All hier ein Hinüberspielen des Begriffes in das Kosmetische begünstigt. Wo sich die Zweckbeziehung in der Natur verhüllt, bleibt der Bewunderung noch immer die Schönheit.

Wie der ästhetische Begriff der Harmonie bei Platon an Heraklit und die Pythagoreer anknüpft, so führt ihn die Weltordnung auf Anaxagoras zurück.

Es ist der Gedanke der Zweckmäfsigkeit, der sich nicht damit beruhigt, dafs die Erde im Mittelpunkte des Weltalls ruht, dafs Mond und Sterne nach Umlaufszeiten und Bahnen in harmonischen Verhältnissen zu einander stehen, sondern überall auf die Frage hindrängt: zu welchem Ende dieses alles so sei, warum es so besser sei, als in anderer Weise, worin das Gute liege, welches sich hieraus für das Weltall ergäbe, warum diese Welt die beste sei?

Dieses und nichts anderes erwartet Platon unter dem Titel der weltordnenden Vernunft durch Anaxagoras beantwortet zu finden [1]).

Wie im Leben des Einzelnen und des Staates die Tugendordnung als Ziel gilt, so hätten auch die Weisen das All in der Überzeugung eine Weltordnung genannt, dafs es dieselben Mächte der Gemeinschaft und Freundschaft, der Gehaltenheit, Besonnenheit und Gerechtigkeit seien, welche Himmel und Erde und Götter und Menschen zusammenhielten [2]). Die Ursache der Weltordnung ist daher die neidlose Güte Gottes, die alles sich selbst zu verähnlichen und so gut als möglich zu bilden strebte, indem sie die Ordnung besser als die Unordnung hielt [3]).

Während so die Ordnung im All auf die Güte des Urhebers und seines Zweckes Bezug nimmt, wird die Schönheit der Welt erst auf die näheren Bestimmungen gegründet, welche diese Ordnung gewinnt, sei es auf die Vorbildlichkeit der Ideenwelt, sei es auf den Begriff vergleichsweiser Vollkommenheit oder schöne Verhältnisse, Reinheit und Gröfse ihrer Elemente [4]).

Erst in dieser Ausgestaltung durch reichere Formen, die dem an sich Schönen angehören, tritt auch die kosmetische Seite an der Weltordnung hervor, so dafs der Kosmos zugleich der gröfste und beste, der schönste und vollkommenste, der Eingeborene ist [5]).

Wie dieser enkomische Schlufs des Timäus, so heben auch andere, mehr poetisch und rhetorisch gehaltene Stellen diese

Seite an der Ordnung hervor, welche dem Begriffe an sich, in seiner Allgemeinheit, keineswegs eignet, wie denn auch die Weltordnung noch als ein Vergängliches in Gegensatz zum Ewigen tritt[1]).

Die begriffliche Seite der Ordnung endlich wird von Platon klar bestimmt, indem er sie als Grundlage aller Gemeinschaft in den Gegensatz zur Vereinzelung stellt.

Wie Scham und Scheu, als ordnende Mächte, die Menschen aus ihrer Zerstreuung und Zwietracht sammeln sollen, so kann auch der Einzelne, der, seinen Begierden nachlebend, in die völlige Isolierung einer Räuberexistenz gerät, in welcher er, weder einem anderen Menschen noch Gott befreundet, jede Gemeinschaft unmöglich macht, nur in der Tugendordnung seiner Seele zum Staatsbürger werden. Das Nämliche soll nun auch für das Weltall gelten, denn: So grofses vermöge die geometrische Gleichheit bei Göttern und Menschen, und so wenig komme es auf das blofse Mehr an, daran die Begierden sich halten[2]). Man gedenkt der Verse des Euripides:

Die Gleichheit ehre, die den Freund gesellt zum Freund,
Den Staat zum Staate, Kriegsgenofs zum Kriegsgenofs.
Denn Gleichheit ist des Menschen ewiges Gesetz!
Erstehet erst dem Mehr im Weniger der Feind,
So hebt alsbald für sie der Tag des Haders an.
Nur sie, die Gleichheit, gab den Sterblichen das Mafs,
Sie teilte das Gewicht und ordnete die Zahl[3]).

Die Ausschliefslichkeit der Vereinzelung wird durch die Ordnung aufgehoben. Das Vereinzelte ist ohne jeden, also auch ohne ästhetischen Wert. Erst mit der Ordnung wird auch die Bedingung der Gleichheit gegeben, auf deren Grundlage das Gute entsteht, und in deren Rahmen sich die ästhetischen Verhältnisse entwickeln.

Weit geringer noch ist die Beziehung, die der Begriff der Anordnung (τάξις) zur Schönheit hat. Obwohl das Wort sich oft kaum anders als durch „Ordnung“ übertragen läfst[4]), so erfordert doch die vorherrschende Bedeutung der Verordnung und des Gesetzes, dafs diesem Doppelsinne Rechnung getragen wird. Der Gedanke ist ein ganz abstrakter und

und umfassender, da er das ganze Gebiet der Festsetzungen, Regeln, Gesetze, Behauptungen und Begriffsunterschiede, den Platz, die Reihenfolge und Rangordnung der Dinge in sich schliefst.

Der Schmuck.

Auch der Begriff des Schmuckes wird zunächst in einem weiteren Sinne gebraucht, als ihn die schmückende Schönheit für sich in Anspruch nimmt. Wenn es in der ersten Definition der Schönheit im Hippias heifst: „Das Schöne an sich ist das, wodurch alles andere geschmückt wird und schön erscheint, indem es diese Idee aufnimmt[1]," so ist hier das Schmückende nicht ein an sich Schönes, sondern die Schönheit an sich, die Idee des Schönen. Ihr gegenüber müfsten auch jene Elementarformen des an sich Schönen, also die schmückende Schönheit selbst, als ein Geschmücktes, als im Schmucke der Schönheit Stehendes gelten. Schmuck und Schönheit wären hier gleichbedeutend gedacht, während die schmückende Schönheit im engeren Sinne nur bestimmte Erscheinungen der Schönheit bezeichnet, die ihren Wert auf andere Gegenstände übertragen und ihnen zum Schmucke gereichen. In diesem gebräuchlichen Sinne fafst daher auch der Sophist die Definition des Sokrates auf, wenn er als das Schmückende eine einzelne Erscheinung, und zwar eine vorzüglich so verwandte Erscheinung, das Gold, nennt[2].

Auch noch über das Gebiet des Schönen hinausgreifend, wird der Begriff des Schmuckes gleichbedeutend mit Vorzug und Auszeichnung gebraucht, wenn die Götter die ihnen zugefallenen Gebiete der Erde mit allerhand Gütern, die Geschöpfe mit den ihnen zuträglichen Gaben, die langsamen mit Stärke, die schwachen mit Schnelligkeit schmückten[3]. Hier braucht das Schmückende selbst keinen Schönheitswert zu besitzen, es ist ein Schmuck in übertragenem Sinne, ein Vorzug.

Aber auch dort, wo ein Schmuck zwar an sich schön, aber den Dingen nur ganz äufserlich ist, und so einen falschen Schein der Schönheit verbreitet, büfst er seine Bedeutung

als schmückende Schönheit ein und sinkt zu blofsem Prunk und Putze herab. Daher spricht Platon von der Kunst des Schmückens, der Kosmetik, meist in sehr geringschätzender Weise im Sinne der Putzkunst [1]).

Dem Schmückenden hingegen fällt eine Mittelstellung zwischen dem blofsen Putz und der selbständigen Schönheit zu, und damit ein bedeutsamer Spielraum in Kunst und Natur. Die schöne Gestalt des Weibes, welche sich von der Vorstellung desselben überhaupt nicht ablösen läfst, könnte nur in übertragenem Sinne, in der Wendung „im Schmucke der Schönheit" diese Bezeichnung finden; mancherlei Tand, mit dem das Weib sich zu schmücken sucht, verfiele als eitler Putz dem Tadel; die Natur aber hat ihren Wangen den Schmuck der Farbe, dem Haupt den Schmuck des Haares, der Stimme den der schönen Klänge verliehen. So sind die an sich schönen Farben ein Schmuck der kriegerischen Rüstung, die Farbenpracht und der Glanz von Silber und Gold ein Schmuck der himmlischen Erde. Sich mit fremden Farben schmücken war ein gebräuchlicher Ausdruck, und die feurigen Gestirne sind der wahre Schmuck des Himmels. Der Lorbeer schmückt das Verdienst, bunte Kleider und goldene Kränze die Feste, und allerlei reiches Geschmeide die königliche Frau, wie Waffen und Rosse den Krieger. Die Tempel und Heiligtümer der Götter werden geziemend geschmückt, und Bauten aller Art gereichen dem Orte, an welchem sie stehen, zum Schmucke. Das Wasser soll der Stadt nicht nur zum Nutzen, sondern auch zum Schmucke dienen, und die Ufer der Flüsse wiederum sollen ihren Schmuck in Pflanzungen und Bauten gewinnen, die Feste in Liturgien und Aufzügen [2]). Wie die Worte die Rede schmücken, so wird sie selbst zum Schmucke des Mannes, dem sie gilt, oder der sie spricht [3]). Den Schmuck des Leibes läfst die Seele auf der Erde zurück, wenn sie entkleidet vor den Richter tritt, aber sie selbst hat ihren Schmuck in der Tugend, in gesetzlichem Sinn und in der Gerechtigkeit; wie Eros ein Schmuck der Götter und Menschen ist, so wird die Vernunft für den, der sie zu gebrauchen weifs, ein schön geschmückter Schutzgeist seiner Seele [4]). Jeder Künstler

sucht, indem er Teil zu Teil harmonisch fügt, sein Werk zu einem geordneten und geschmückten Gebilde zu gestalten, und die Maler finden insbesondere kein Ende, wenn sie durch Übermalen das Bild immer mehr zu schmücken suchen [1]).

Dieser weite Kreis von schönen Erscheinungen, welche anderen Dingen zum Schmucke gereichen, zerfällt wiederum in solche, die, wie Farben und Klänge, einfache Gestalten und Verhältnisse, kein selbständiges Dasein haben, sondern ihre ganze Bedeutung erst im Schmücken gewinnen, während andere geschlossene Dinge bilden, wie Bäume und Gebäude, Rosse, und keineswegs in der Rolle des Schmückens aufgehen. Nur die ersteren ist man berechtigt, als schmückende Schönheit im engeren Sinne zu bezeichnen, und deren Merkmale als die an sich schönen Elementarformen einer gesonderten Betrachtung zu unterziehen.

2. Das Charakteristische.

Schon an diese an sich schönen ästhetischen Elementarformen, denen, um ihrer gleichartigen Funktion als Schmuck willen, eine gewisse Neutralität der Schönheit beigelegt ward, knüpfen jedoch Gegensätze an, die zwar jenen Grundgedanken nicht aufzuheben vermögen, wohl aber bezeugen, wie eng eine Gliederung in unterschiedliche Arten dem Wesen des Schönen verbunden ist. Selbst sprachlich spielt der Begriff des Schmuckes in die eine Seite dieses Gegensatzes hinein und erfordert schon hierdurch seine principielle Berücksichtigung. Man ist sachlich berechtigt, den scheinbar modernen Begriff des Charakteristischen auf diesen Gegensatz anzuwenden, denn er knüpft unmittelbar an den Unterschied sittlicher Charakterformen an, und verdient daher mehr diese Bezeichnung, als der unter logisch-begrifflichen Gesichtspunkten ausgebildete spätere Terminus. Es ist das Problem des Gegensatzes einzelner Tugenden, wie der Tapferkeit und der Besonnenheit, das sich Platon immer wieder aufdrängt, weil es in der sokratischen Formel: Tugend ist Wissen, keine zulängliche Lösung finden kann. Dieser Gegensatz führt ihn denn auch zu der Beobachtung

eines allgemeinen Stilunterschiedes, der weit über das sittliche Gebiet hinausgreift.

Der Gedanke wird mit einem gewissen Nachdruck eingeführt: es sei etwas Verwunderliches, Gewagtes und der gewohnten Ansicht Widerstreitendes, dafs Tapferkeit und Besonnenheit sich in gewissem Sinne feindlich gegenüberständen. Man müsse aber in allen Dingen dasjenige beachten, was wir zwar ganz im allgemeinen schön nennen, aber dennoch in zwei entgegengesetzten Grundformen antreffen[1]).

So wird das Heftige und Schnelle, mag es nun an Körpern oder in den Seelen oder in der Bewegung der Stimme, sei es an ihnen selbst oder an ihren Nachbildern in Musik und Malerei, vorkommen, gelobt. In den Handlungen bezeichnet man Schnelligkeit, Rüstigkeit und Heftigkeit, sei es nun der Gedanken oder des Körpers oder der Stimme, wenn wir uns ihrer erfreuen, lobend mit dem einen Namen der Tapferkeit; denn man nennt etwas heftig und tapfer, schnell und männlich und ebenso rüstig.

Aber auch die ruhige Form des Geschehens wird in vielen Fällen gerühmt: wenn wir uns etwa an der Verständigkeit eines Menschen erfreuen; und an den Handlungen wiederum das Langsame und Milde, oder an Klängen das Ebene und Tiefe; und so auch alle rhythmische Bewegung oder Kunst, welche geeigneten Ortes sich des Langsamen bedient, bezeichnen wir nicht mit dem Worte tapfer, sondern gehalten[2]).

Aus beiden diesen Grundformen soll nun das wahre Seelengewebe derart hergestellt werden, dafs die zur Tapferkeit neigende Seite, als die festere und derbere Gemütsart, gleichsam die Kette des Gewebes bildet, über welche sich das gehaltene Wesen als der weichere und reichere Einschlag verbreitet. Tritt in solchen Naturen die Erkenntnis zu den Temperamentsanlagen hinzu, so werden die einen mehr zur wahren Tapferkeit, die anderen zur Besonnenheit sich entwickeln.

Es handelt sich mithin nicht nur um einen Gegensatz des engeren sittlichen Gebietes, sondern der allgemeinen seelischen Naturanlage, wie er etwa in den schmelzenden

und rüstigen Affekten nach Kant hervortritt; und auch hierüber hinaus verbreitet sich derselbe Gegensatz unter verschiedenen Bezeichnungen über die mannigfaltigsten Formen des Schönen, von den einfachsten Verhältnissen bis zu dem Aufbau der sittlichen Charaktere.

Dafs Platon die Namen dieser Vorstellungen aus dem Kreise des sittlichen Lebens wählte, ist bei der moralischen Grundrichtung seines Denkens um so weniger befremdlich, als auch der moderne Ausdruck „charakteristisch" eine solche Benennung a potiori ist. Wird andererseits aus dem öfteren Wechsel und Vertauschen der Namen: das Tapfere, Männliche, Rüstige, Heftige, je nach dem Gegenstande, an welchem die nämliche Grundvorstellung aufgewiesen wird, ersichtlich, dafs die Sprache keinen ganz zutreffenden Ausdruck für so allgemeine ästhetische Gesichtspunkte hergab, so zeigt auch der moderne Sprachgebrauch, dafs wir genötigt sind, mit specielleren Begriffen der Poetik, wie Heroisch und Elegisch, in weiteren Gebieten hauszuhalten, oder den letzteren an der Hand von Analogien Bezeichnungen zu entnehmen, deren Bedeutung ursprünglich keine ästhetische ist.

Gleichsam durchgehende ästhetische Kategorien kann es überhaupt nicht geben, da die zusammengesetzte Natur jedes Erscheinungskreises Besonderungen und Verknüpfungen mit sich führt, die es der einzelnen Kategorie nicht gestatten, überall zu einem gleich reinen Ausdrucke ihrer Grundform zu gelangen. So wendet denn Platon auch für die andere Seite des Gegensatzes, für das Gehaltene, je nach der Beschaffenheit der Vorstellungen, mit denen er es zu thun hat, die Worte sanft, ruhig, langsam, weich an, ohne damit die Einheit der Stimmung aufzugeben, oder in eine blofs historische Beurteilung zu verfallen.

Das Gehaltene (*κόσμιος*).

Eine Übertragung dieser Abwandlung des griechischen Wortes ist ebensowenig möglich, als die deutsche Wiedergabe jenes Doppelsinnes, der in dem Ausdruck Kosmos selbst liegt; denn auch in das abgeleitete Wort spielt jener hinüber

und läſst diese Seite des Gegensatzes, das Gehaltene, begrifflich weniger einheitlich erscheinen, als die gegenteilige Vorstellung des Tapfern oder Männlichen.

Auch ein principieller Mangel der ästhetischen Terminologie macht sich hierbei fühlbar, die Unzulänglichkeit einer Zweiteilung, welche die Analogie mit dem Moralischen verschuldet haben mag. Erst Schiller gelang es, Kant nachfolgend, zwischen Anmut und Würde eine regelmäſsige Schönheit in die Mitte zu stellen und damit eine richtigere Auffassung zu erschlieſsen. Indem Platon das an sich Schöne in seiner neutralen, kosmetischen Bedeutung nicht weiter verfolgte, hingegen einen verwandten Ausdruck für die eine der charakteristischen Formen des Schönen einführte, verschoben sich ihm diese Begriffe zu einem unreinen Gegensatz, in welchem die eine Seite zwei Gesichtspunkte verbindet und dadurch selbst wieder in das kosmetische Gebiet hinübergreift. Denn da Platon auf jene Zweiteilung zunächst durch das sittliche Gebiet hingeführt wurde, so war die Bemerkung nahe gelegt, daſs die eine Seite im Seelenleben eine gröſsere Ausschlieſslichkeit mit sich führte, als die andere. Die gehaltene Natur bildet nicht nur das sanfte und gelassene Widerspiel der heftig-mannhaften, sondern sie gewährt auch mehr als diese der Entwicklung aller übrigen Seelenkräfte freien Spielraum. So wird die Tugend der Weisheit zwar an sich als eine ebenso isolierte Ausbildung einer einzigen Seelenkraft, nämlich der Erkenntnis, gedacht, wie die Tapferkeit eine solche des Mutes ist; aber für die Entwicklung der ersteren bedarf es der Gesetztheit und Beharrlichkeit einer gehaltenen Naturanlage, während die heftige, mannhafte Richtung einseitiger und ausschlieſsender ist.

Die gehaltene Natur tritt daher zunächst der Isolierung der Seelenkräfte entgegen und läſst sie nebeneinander zur Geltung kommen. Das Moment der Ordnung, wie es im Kosmos vorlag, kommt damit auch in der gehaltenen Natur zum Ausdruck, sie sichert die Ordnung der Seele und bildet nach dieser Seite hin den Gegensatz zu der heftigen isolierenden Naturanlage des Mannhaften. Aber die mannigfaltigen Seelenkräfte, welche die gehaltene Natur zeitigt, stehen nicht

nur in diesem allgemeinen Verhältnis des friedlichen Nebeneinander, wie es Scham und heilige Scheu, die Stützen der Ordnung, der Seele ermöglichen, sondern sie wirken auch noch zu einem reicheren ästhetischen Gebilde, zu einer Harmonie zusammen. Die gehaltene Natur ist auch die besonnenere, und die Besonnenheit ist, im Unterschiede von den isolierten Vorzügen der Tapferkeit und Weisheit, gleich der Gerechtigkeit eine Harmonie. Damit tritt auch das zweite Moment, welches im Kosmos enthalten ist, das Schmückende, in der gehaltenen Natur zu Tage und läfst die Seele in ihrem vollen Tugendschmucke nicht nur als die gelassene, sondern auch als die gehaltvollere erscheinen. Nach diesen beiden auch sprachlich begründeten Seiten variiert die gehaltene Lebensrichtung; sie ist die sanfte, bescheidene, sittsame, gelassene, aber auch die reicher besaitete, stattliche, vollendet schöne Gestaltung desselben. Auch in unserer Sprachweise liegt die schöne Seele der elegischen Richtung näher, als der heroischen. Ähnliches könnte nun auch von dem ganzen Umfange dieser Seite des Gegensatzes gelten. Die langsamen, ruhigen Töne und Bewegungen sind nicht nur gesetzt, ordnungsmäfsig und gelassen im Vergleich zu den heftigen und schnellen, sondern in ihrer Gemessenheit auch feierlich, pathetisch und repräsentativ.

Obwohl Platon dem Begriffe des Gehaltenen ausdrücklich diese umfassende Bedeutuug zuspricht, und auch die Definitionen gewissenhaft durch eine dualistische Fassung ihr Rechnung tragen[1]), so ersetzt er ihn doch selbst in der Anwendung im einzelnen meist durch entsprechende, diesen Gebieten selbst entnommene Bezeichnungen, so dafs er seine Entwicklung im Sprachgebrauche fast ausschliefslich im seelisch-sittlichen Gebiete findet. Nur ausnahmsweise und im Scherz gebraucht die Rede des Aristophanes im Gastmahl das Wort in anderer Beziehung, indem sie Verwunderung darüber äufsert, dafs ein solcher Vorgang, wie das Niesen, zum körperlichen Anstand erforderlich sei[2]).

Unmittelbar an den Grundbegriff hingegen anknüpfend und das Moment der Ordnung hervorhebend heifst es: Wie in der Ordnung das Gute eines jeden Körpers bestehe, so sei auch

die geordnete Seele besser als die ungeordnete; die geordnete aber sei die gehaltene, und diese wiederum die besonnene[1]). Die gehaltene Seele tritt zunächst in Gegensatz zu dem Ungestüm der Leidenschaften, deren Ausschweifungen sie meidet. Während eine schlaue Berechnung die Gehaltenheit wohl auch in den Dienst der Zügellosigkeit zu ziehen sucht, ist sie in Wahrheit in ihrer Verständigkeit den Begierden nicht nur unzugänglich, sondern gleichgültig gegen sie[2]). Die Gehaltenheit ist teils Naturanlage, daher soll derjenige, der sich bewufst ist, zu rasch und heftig in seinen Handlungen zu sein, danach streben, der Eidam gehaltener Eltern zu werden; teils ist sie eine Frucht der Erziehung, die sich dann auch in äufseren Lebensformen, in der Höflichkeit, in der Zufriedenheit und Ruhe des weisen Alters oder in der Demut gegen die Götter ausspricht. Selbst in den Bewegungen ihres Körpers zeigen die gehaltenen Naturen Mafs und Ruhe gegenüber der Heftigkeit, die der Unbesonnene an den Tag legt[3]).

Durch die Erkenntnis des Guten geleitet, erwächst diese Natur zur Verständigkeit und Tugend der Besonnenheit, die sich in allen Dingen durch Beobachtung der gesetzlichen Ordnung des Staates auszeichnet und selbst der Heftigkeit der Liebestriebe ein gehaltenes, auf die Schönheit gerichtetes Wesen verleiht[4]).

Nur der Ungerechte wird dem Gehaltenen den Vorwurf des Bäuerischen und Kleinlichen machen, und nur im Übermafs und ohne das Gegengewicht der übrigen Tugenden neigt er einer allzu ruhigen Lebensführung zu[5]). Wie über die sinnlichen Begierden, so ist der Gehaltene auch über die tyrannischen Neigungen, die Gesetz und Ordnung durchbrechen, hinaus; er ist frei von Hochmut, aufgeblasenem Wesen und aller Gehässigkeit. Nur ausnahmsweise trifft man solche Gesinnung auch bei solchen an, die entsprechend ihrer hervorragenden geistigen Beweglichkeit und Kraft, stets auf das Grofsartige gerichtet sind. Die Gehaltenheit steht vielmehr als das Weibliche dem Grofsartigen und zur Tapferkeit geneigten als dem Männlichen gegenüber[6]).

Andererseits aber ist diese Gemütsart auch der Boden, auf dem alle übrigen Tugenden gedeihen, wenn die wahre

Erkenntnis das Leben beherrscht. Der ungestümen, begehrlichen und tyrannischen Natur tritt daher die königliche des wahren Selbstherrschers als die gehaltene gegenüber, welche die Tugenden der Tapferkeit und Groſsartigkeit und alle geistigen Vorzüge in sich vereinigt[1]). Daher gewinnt gerade der gehaltene Mann auch innerhalb des bürgerlich-staatlichen Lebens eine gewisse repräsentative Stellung. Er ist es, der im allgemeinen Wettkampf um den Erwerb am sichersten zum Reichtum gelangt, seine Lebensordnung durch auskömmliche Einnahmen zu sichern sucht und auch äuſserlich die Mitte zwischen Prunk und Ärmlichkeit einhaltend, gegenüber allen unzuverlässigen Elementen den gesunden Kern des Staates bildet. Es sind die wohldenkenden Leute von Gewicht und Ansehen, deren Urteil niemandem gleichgültig ist[2]).

So entspricht denn in der That diese nähere Ausführung der gehaltenen Natur jenem Bilde des Gewebes, in welchem sie den nicht nur weicheren, sondern auch reicheren, farbenprächtigeren, sckmückenden Einschlag bildet[3]).

Das Energische (ὀξύς).

Auch für die zweite Seite des Gegensatzes hält Platon nicht an einem einzigen Ausdrucke fest, sondern ersetzt das Tapfere nicht nur durch das Mannhafte oder Männliche, sondern durch einen noch weit umfassenderen Begriff, an dem sich die Kunst der Übertragung umsonst versuchen würde.

Er bezeichnet zunächst eine objektive Eigenschaft, die durch alle Sinne vermittelt werden kann. Die hohen Klänge und die Kraft der Betonung, die Schärfe oder Säure des Geschmackes, das Spitzig-scharfe das Tastsinnes, das spitze Zulaufen der Winkel und Ecken, die Schnelligkeit der Bewegung in der Auffassung des Auges, ja mittelbar selbst die weiſse Farbe werden durch das gleiche Wort charakterisiert[4]). Hieran schlieſsen sich dann die seelischen Thätigkeiten selbst an: die Schärfe aller Sinne, vorzüglich des Auges und Gehöres, der Verstandesauffassung infolge der Erfahrung des

Alters oder der Bildung, die selbst der Klugheit des Schlechten nicht fehlt[1]).

Ferner wird die Heftigkeit, mit der die Schönheit das Gefühl erregt, Ungestüm der Liebe und der Feindschaft, Reizbarkeit des Zornes und der Leidenschaft, Gewandtheit und Kraft des Handelns unter dem Wort befaſst[2]).

Mehr oder weniger von diesen seelischen Eigenschaften getragen, entwickelt sich der heftige Charakter, um in der Tugend der Tapferkeit seine sittliche Vollendung zu gewinnen.

Wie die Jugend hitzig und schnell empfänglich ist für jeden Gedanken, so treibt diese Beweglichkeit des Geistes auch den heftigen Charakter ohne Beharrlichkeit allem Groſsartigen zu. Er besitzt Scharfblick und reiche Gaben des Geistes, darunter jene durchgreifende Thatkraft, die dem Besonnenen oft abgeht; aber er ist auch leicht erregbar und dem Zorne zugeneigt. Während er über die Erfordernisse des praktischen Lebens mit Leichtigkeit verfügt, fehlt ihm doch die höhere Würde, welche die philosophische Denkart schmückt[3]).

II. Kosmetische Elemente des Schönen.

Wie Platon nun diesen Gegensatz der ästhetischen Charaktere in den einfacheren Beispielen des an sich Schönen, den Gestalten, Klängen und Farben, durchzuführen gedachte, ist von ihm nicht näher erläutert. Eine Betrachtung der Elementarformen aber, auf die er die Schönheit jener einfachen Gebilde zurückführte, zeigt, daſs die Schönheit nicht ohne Rest in jene charakteristischen Richtungen aufgeht, sondern ein neutrales Gebiet bleibt übrig, das zwar in einzelnen Formen jenem Unterschiede einen gewissen Spielraum offen läſst, in anderen hingegen sich demselben so zweifellos verschlieſst, daſs man berechtigt ist, sie unter dem Begriffe: der kosmetischen Elemente des Schönen, zusammenzufassen.

1. Das Bunte (ποικίλος).

Unter den abstrakten Elementen der Schönheit wird als allgemeinstes gelten dürfen, was den Dingen schon durch die bloſse Mannigfaltigkeit ihrer Eigenschaften zufällt.

So nüchtern und subjektiv psychologisch freilich, wie die spätere Theorie, die in der Mannigfaltigkeit schon deshalb, weil sie die Monotonie der Langenweile aufhebt und den Geist durch Neuheit beschäftigt, einen Schönheitswert sah, haben die Griechen diesen Gedanken nicht aufgefaſst, wenn sie ihn im Begriffe des Bunten zum Ausdruck brachten.

Die logische Seite des Bunten.

Für das bloſse Allerlei der Vorstellungen, an dem, weil es nur einen zufälligen Thatbestand bildet, noch keine geistige Teilnahme haftet, wird der Ausdruck bunt nicht gebraucht[1]). Dem Bunten schlieſst sich schon eine Billigung oder Miſsbilligung an, die auf ein geistiges Element hindeutet, das den Grund dieser auseinandergehenden Urteile enthält. Erst die Mannigfaltigkeit nebengeordneter Vorstellungen, die Koordination, wird durch den Begriff bezeichnet. Obwohl das Bunte weit über das Gebiet der Farbe hinausreicht, hebt doch die Farbe jenen allgemeineren Gedanken besonders glücklich hervor; wie sie denn stets auch das beste und nächstliegende Beispiel hergiebt, um den qualitativen Unterschied oder die Koordination zu veranschaulichen.

Es ist der Gedanke der Entfaltung, im Gegensatze zur verknüpfenden Einheit, der sich im Bunten ausspricht. Wie es in dem Wesen der Einheit liegt, sich in die Mannigfaltigkeit ihrer Arten zu gliedern, und ihr hierin eine geistige, billigende Teilnahme folgt, so kann auch nur in Rücksicht auf eine solche Einheit die Mannigfaltigkeit gemiſsbilligt werden, wenn sie durch Grenzenlosigkeit oder Unreinheit, Verworrenheit oder Zufälligkeit ihrer Bestandteile jenen geistigen Zusammenhang einbüſst.

In abstrakter Form tritt jenes Moment der Koordination

im Bunten hervor, wenn Platon die Arten eines Gattungsbegriffes, die Besonderungen oder Beispiele des Allgemeinen, seine Buntheiten nennt[1]). Wird nach dem Allgemeinen gefragt, so unterliegt es dem logischen Tadel, wenn man statt des Einfachen das Bunte, die Arten desselben, angiebt. Nur unter Berücksichtigung artbildender Merkmale ist es gestattet, dem Begriffe Buntheit zu geben, oder ihn zu gliedern[2]). Die durch Gestalt, Verbindungsweise und Wechsel der Elemente bedingte Mannigfaltigkeit der Körperwelt wird ihre Buntheit genannt, ebenso die unterschiedlichen Arten einer Sinnesempfindung, die im einzelnen unbenannten Weisen des Geruches, die sehr mannigfaltigen Farben, auch die zahllosen Arten der Nachahmung[3]).

Durchaus folgerichtig bezeichnet das Wort daher im Gebiete der Gröſsenvorstellungen nicht etwa den bloſsen Unterschied, sondern die an der Maſseinheit haftende Vervielfältigung. Der Teilung, welche die Gröſse vereinfacht, der Einheit selbst näher bringt, steht die Buntheit gegenüber, mag sie nun in Zahlen ihren Ausdruck finden, oder durch deren Anwendung im Maſse, an Längen und Tiefen, an Tönen und Bewegungen. Buntmachen heiſst hier so viel wie addieren[4]).

Ganz in Übereinstimmung damit konnte also Äschylos auch das Netz als Vervielfältigung derselben Raumgröſse bunt nennen. Hingegen heiſsen Dinge bloſs verschiedener Gröſse nicht bunt, sondern in allerlei Weise groſs. Erst mit der Einheit der Gestalt tritt die Buntheit auch in die bloſse Mannigfaltigkeit räumlicher Formen ein[5]).

Nur auf dem Boden dieser durch Maſseinheit bestimmten Mannigfaltigkeit oder Buntheit können nun auch im Gebiete der Gröſsenvorstellungen die kosmetischen Formen des Ebenmaſses und der Harmonie zur Geltung kommen[6]). Da hierbei aber der Buntheit nur eine dienende Stellung zufällt, in der sie in jene höheren Werte aufgehoben ist, tritt sie im Gebiete der bloſsen Gröſsen überhaupt nicht selbständig als kosmetische Schönheit hervor. Gleichwohl spielt sie, selbst in den höchsten Erscheinungen der Natur und Kunst, wie etwa in Gestalt der gleichmäſsig behauenen Werkstücke

der Architektur, als Folie bedeutsam in die Wirkung reicherer Formgestaltung hinein.

Schon weil das Bunte in dieser abstrakten Form die Welt der Gröſsen ebenso unterschiedslos, bis in ihre Unendlichkeit hinein, umfaſst, wie die logische Ordnung die Welt der Begriffe, vermag es hier keinen auszeichnenden Wert zu gewinnen. Es macht sich daher auch keine direkte Bevorzugung etwa der niederen, der Einheit näher stehenden Zahlen, als wohlgefällige Buntheit, im Gegensatze zu den höheren Zahlen, als miſsfälliger gelten. Die bestimmtere, an sich gegen die Zahlenhöhe gleichgültige Form der Proportion zieht hier die Teilnahme auf sich, oder die ästhetischen Motive verlieren sich in die Spekulation der Zahlentheorien. Die abstrakte Grundform des Begriffes des Bunten dient daher der Ästhetik nur dazu, das geistige Element zu verdeutlichen, welches in anderen Vorstellungskreisen auch dem ästhetischen Werte der Buntheit zu Grunde liegt.

Die schmückende Buntheit und die Pracht.

Erst in den qualitativen Unterschieden der Gestalten, der Töne, der Farben und in der veranschaulichten Logik der Rede, tritt die Buntheit als kosmetischer Wert unter den Begriff der Schönheit.

Die goldenen Zierate an der Decke des Tempels, die Gemälde in den Zimmern, die Sterne am Gewölbe des Himmels, der Wechsel der Töne, der dem Gesange immer neuen Reiz verleiht, die Worte der kunstreichen Rede und die Erweiterung ihrer Gedanken, gehören der schmückenden Buntheit an [1]).

Am engsten freilich verbindet sich der Begriff den Farben, nicht nur durch die Geläufigkeit der Anwendung, die er hier findet, sondern indem er schlechthin die Bedeutung der Farben und des Färbens und Malens, des Wirkens und Webens bunter Stoffe gewinnt [2]). Denn einerseits tritt die Koordination in den Qualitäten der Farbe am augenfälligsten hervor; sodann aber bestimmt ihre Übertragbarkeit auf die

verschiedensten Gegenstände die Farbe auch in bevorzugter Weise zum Träger der schmückenden Schönheit.

Ausschliefslich in der Farbenwelt begegnet man daher schon bei Platon jener Steigerung des Begriffes des Bunten zum Prächtigen, welche die Koordination der Farben dadurch gewinnt, dafs die ihnen eigenen kosmetischen Elementarformen die Gröfsenvorstellung in sich aufnehmen.

Platon bemerkt zwar gelegentlich, das Bunte und das Schimmernde (*αἰόλος*) sei dasselbe, und bestätigt damit die vielfach bezweifelte Beziehung dieses Wortes auf die Farben[1]). Er selbst jedoch zieht den weniger poetischen Ausdruck des Bunten vor, um damit auch die höchste Prachtentfaltung der Farben zu bezeichnen. Dieses tiefere Verständnis für die Farbenpracht ist bereits einer jener Züge der platonischen Ästhetik, die unmittelbar mit den romantischen Seiten seiner Weltanschauung in Beziehung stehen. Platons Farbenschätzung sticht von der untergeordneten Rolle, die das Zusammenwirken der Farben im Bewufstsein der griechischen Dichtung spielt, überraschend ab. Aber freilich nur, indem Platon den irdischen Gesichtskreis der gemeinen Wirklichkeit hinter sich läfst und die märchenhafte Scenerie des Mythos betritt, zieht er die Farbenpracht in den Dienst seiner Ideen.

Von erhöhtem Standpunkte aus erblickt er die Erde in ungeahnter Farbenpracht, wie etwa jene zwölfteiligen Lederbälle in allen Arten derselben prunken. Dazu sind es Farben, von denen die unsrigen, wie sie die Maler gebrauchen, nur eine schwache Andeutung geben. Von dort aus gesehen, ist nicht nur die Erde ganz in Farben gehüllt, sondern sie sind auch bei weitem glänzender und reiner, als wir sie kennen[2]). Teils ist sie meerpurpurn von wunderbarer Schönheit, teils wieder goldfarben oder weifser als Schnee und Alabaster, und ähnlich ist sie in den übrigen Farben gefärbt. Selbst ihre dunkelen, mit Wasser und Luft gefüllten Höhlungen (der Schauplatz des menschlichen Lebens) erscheinen von dorther gesehen in eigentümlicher Färbung, nämlich in der Pracht der Gesammtheit der Farben schimmernd[3]). Auch alle Gewächse der Erde, Bäume, Blüten und Früchte, ja selbst die Gebirge und Felsen sind schöner in Klarheit, Durchsichtigkeit und

Färbung[1]), so dafs unsere vielgepriesenen Steinchen, die Sardone, Jaspisse und Smaragde, nur als Splitter derselben erscheinen. Dort nun findet sich nichts, was geringer wäre, wohl aber noch bei weitem Schöneres als dieses. Dazu giebt es dort Gold und Silber, überall in grofser Fülle erglänzend, so dafs der Anblick ein Schauspiel für die Augen glückseliger Beschauer ist[2]).

Auf ähnliche Vorstellungen weist die „unbegreifliche Schönheit" hin, welche die Eschatologie des Staates dem Schauen der Gerechten auf ihrer Wanderung im Jenseits erschliefst und mit allen Farben des Regenbogens, aber noch reineren und glänzenderen, ist die Lichtsäule gefärbt, die die Wölbung des Himmels trägt[3]).

Wiederum ein Farbenspiel hat Platon an die Spindel der Notwendigkeit geknüpft, indem er die Farben einzeln an ihre Kreise verteilt, so dafs sie, ähnlich den aus jenen Kreisen erklingenden Tönen, auf einen Zusammenschlufs in einer Harmonie verweisen[4]).

Die zahlenmäfsig bestimmte Harmonie der Töne, die Sphärenmusik der Pythagoreer, ergänzt Platon durch die Vorstellung eines kosmischen Farbenspieles. Dort war es eine ästhetische Vorwegnahme der Idee der Mechanik des Himmels, ein durchaus rationeller Gedanke, der sich in die musikalische Sphärenharmonie, in das mathematisch bestimmtere System der Töne birgt. Hier wird das Farbenspiel zum Symbol einer Welt seliger Geister, vor der jede Bestimmtheit endlicher Vorstellungen zurückweicht.

Das hier angeschlagene Thema klingt dann später in das Religiös-Mystische umgebildet, aus der Offenbarung Johannes wider, und wird von der Romantik zu einer abstrakten Farben- und Lichtsymbolik entwickelt, die das ganze Gedicht Dantes durchzieht und in das tiefsinnige Schlufsbild desselben ausklingt.

Platon hat das Wesen der Farben nach einer ihrer tiefsten Seiten erkannt, indem er die hohe Idealität, welche ihnen die unbegrenzte Steigerung der Intensität ihrer Eigenschaften verleiht, hervorhebt, indem er den Ausdruck ungetrübter Seligkeit in ihnen erfafst und sie zum Symbol von

Vorstellungen wählt, die sich jeder begrifflichen Vermittlung entziehen. Es ist damit ein voller Blick in jenen Farbenzauber gethan, in den sich so gern die Welt des Wunderbaren hüllt, von den bunten Blumen, Früchten, Silber, Gold und Edelsteinen des Märchens bis zu der Licht- und Farbensymbolik einer weltentrückten Anschauung Gottes:

Denn wie das Wort nicht dem Gedanken gleicht,
So wird des Auges schauendes Erfassen
Von des Gedankens Schwinge nicht erreicht.

Die abstrakt symbolische Deutung der Farben freilich, die aber auch bei Dante nur ein der Sache Äufserlicheres ist, liegt Platon noch ganz fern. Seine Symbolik ist eine rein ästhetisch vermittelte; es wird nichts in die Farbe hineingetragen, was nicht in ihr liegt, wenn ihre Buntheit, ihre Pracht, das volle Genügen, die Seligkeit ihres Leuchtens gepriesen wird.

Nebenwerte des Bunten.

Aufser der schmückenden Schönheit knüpfen sich an das Bunte die Vorstellungen des Unerwarteten, Überraschenden, Wunderbaren und Phantastischen an, um dann im Buntscheckigen zu einem ästhetischen Unwert zu führen oder im Dunkelen oder Verworrenen in die blofs logisch-theoretische Schätzung zurückzugehen.

Die Furcht, in welcher den Menschen alles und jedes, das eine so gut wie das andere bedroht, umfängt vielgestaltig den Geist[1]). Die unerwarteten, überraschenden Schliche und Auswege liefsen Archilochus vom bunten Fuchs reden, und Platon selbst nennt den schwer in das Netzwerk seiner Begriffe einzufangenden Sophisten ein gar buntes Tier[2]).

Zum Wunderbaren steigert sich die Mannigfaltigkeit in der Ordnung, welche die Umläufe der Gestirne beherrscht, wie ja auch in der Farbenpracht der himmlischen Erde diese Vorstellung mitklingt[3]), und phantastisch vielgestaltig und bunt wird das Bild jenes Seelentieres von Platon nach dem Vorbilde der Fabelwesen der Chimära, Skylla und Kerberos

entworfen, das die Leidenschaften des Menschen veranschaulichen soll[1]).

Verliert das Bunte endlich in der Zufälligkeit seiner Elemente die geistige Teilnahme, welche an der Einheit haftet die alle Nebenordnung voraussetzt, so tritt es aus dem Kreise der schmückenden Schönheit hinaus, und der selbständige Wert, den ihm nur noch der kindische Geschmack verleiht, fällt in Wahrheit als blofse Buntscheckigkeit dem Häfslichen anheim. So hat die zügellose Demokratie, in der allmögliche Menschen sich zusammenfinden, und ein jeder nur seinen Neigungen und Leidenschaften folgt, ein gar buntscheckiges Ansehen; denn wie alle möglichen Blumen in ein Gewand verwebt, so sind hier alle möglichen Lebensweisen zusammengeführt. Wer wie Kinder und Weiber nur auf das Bunte sieht, dürfte sie wohl für die schönste Verfassung halten[2]).

Nur in dieser Ausschreitung fällt das Bunte, wie der wechselnde Gebrauch der Worte zeigt, mit dem blofsen Allerlei zusammen. Fehlt endlich auch dieser äufserliche Reiz, so tritt die moralische und theoretische Beurteilung an die Stelle des Geschmackes, und ihr Tadel trifft gleicherweise die bunte sikilische Tischordnung, die dem Leibe Krankheiten bringt, wie die buntscheckige Musik, die sich in allen Tonarten und Rhythmen bewegt und die Leidenschaften in der Seele aufstört[3]).

Die Seele selbst erscheint buntscheckig entstellt durch alles, was ihr aus der Gemeinschaft mit dem Leibe anhaftet, denn die verdorbenen Säfte desselben verfärben sie mit allerlei Art von Mifsmut und Mifsbehagen, Feigheit und Trotz, Vergefslichkeit und Unachtsamkeit[4]). Willkürliche Abschweifungen verdunkeln in ihrer Buntheit die Absicht der Rede, und die Begriffe des Guten, der Lust und Liebe, erscheinen bunt und verworren durch die widersprechenden Gesichtspunkte, die sich der Betrachtung aufdrängen[5]). So verliert sich der Begriff, der den höchsten Zauber der Farbenpracht ausdrückte, in das Dunkel des Geistes.

2. Die Farbenschönheit.

Dem Bunten am nächsten stehen im Gebiete der schmückenden Schönheit die einzelnen Farben. Auch sie kommen nicht nur an den Dingen vor, denen sie von Natur angehören, sondern werden wie jeder andere Schmuck entliehen und äufserlich übertragen [1]). Auch sind sie nicht immer anhaftende Eigenschaften, sondern begleiten vorübergehende Seelenzustände, wie die Freude, Lust und Zorn [2]).

Der Begriff der Farbe selbst wird daher gern in übertragener Bedeutung gebraucht. Die Musik, heifst es, verleihe den Werken der Dichter ihre Farben, und ihrer beraubt glichen sie schönen Gesichtern, von denen die Blüte der Jugend wich. Der Dichter trage gleichsam die Farben jeglicher Kunst seinen Werken durch Wort und Rede auf, so dafs er sie alle zu beherrschen scheine [3]). Die Musiker sprächen von der schönen Färbung eines gut ausgeführten Gesanges: und wenn der Entwurf einer Rede der Zeichnung gleicht, gewinne sie in der Ausführung die Deutlichkeit des Kolorits und der Farben [4]).

Das äufserlich Prunkende benimmt den Farben zwar die Würde der Einfachheit, so dafs sie den Geschenken an die Gottheit fernbleiben sollen; aber als Schmuck des Kriegers behalten sie ihre Geltung, während sie wiederum als Ausputz an der Kleidung des prahlerischen Rhapsoden dem Spotte verfallen [5]). Als zur Schönheit der Farben gehörig wird ausdrücklich erwähnt ihre Reinheit, Frische, Klarheit und ihr Leuchten [6]). Durch Steigerung dieser Eigenschaften kann schon die einzelne Farbe eine wunderbare Schönheit gewinnen [7]). Kommt zu diesen Vorzügen noch die ausdauernde Echtheit hinzu, so nimmt die Reflexion die Farbe zum Bilde edler und wahrhafter Gesinnung, die, aller Beize der Lust und Leidenschaft widerstehend, das Ziel der erziehenden Thätigkeit des Staates ist [8]). Damit wird der unmittelbare ästhetische Eindruck bereits überschritten.

Was die Farbenschönheit bedingt, ist nach Platon nicht die einzelne abstrakte sinnliche Qualität, sondern ein reicheres konkretes Gebilde, in dem mancherlei Elemente zusammen-

wirken und ihm ein durchaus objektives Gepräge geben. Platon ist weit davon entfernt, die Farbenschönheit als blofsen Sinnenreiz abzuthun, oder ihren Wert in ihre Lustwirkung zu verflüchtigen. Die Farben nehmen keineswegs eine untergeordnete Stellung in der Schönheit ein, sondern werden den übrigen Grundformen des an sich Schönen ebenbürtig geschätzt. Das Auge wird über alle anderen Sinne gerühmt, weil es die mannigfaltigsten Wahrnehmungen habe [1]), und an den Dingen gilt die Farbe als eine ebenso allgemeine Eigenschaft, wie die Gestalt. Klang, Gestalt und Farbe haben alle Dinge, und wenn der Klang insbesondere der Musik anheimfällt, so gelten Farbe und Gestalt stets als gleichwertige Bestandteile der bildenden Kunst [2]). Von der Schönheit der Farben ist so gut wie von der Schönheit der Gestalten die Rede [3]), und wenn Eros als der schöne Gott gepriesen wird, so erscheint er in der Farbenschönheit der Jugend, lebt er an blütenreichen Orten und meidet das Verblühte in jeglicher Form [4]).

Unter den einzelnen Farben tritt nur der Purpur in eine engere Beziehung zum Bunten und der Pracht, weil er auch seinem individuellen Farbencharakter nach in den Kreis der schmückenden Schönheit fällt. Platon nennt den Purpur gelegentlich die schönste Farbe, und legt ihm auch nur Eigenschaften bei, die er an der Farbenschönheit überhaupt rühmt [5]). Ihm gebührt daher auch der Vorzug des Schmückenden im höchsten Grade; er repräsentiert die Farben gleichsam nach dieser Seite hin und ist charakteristisch kosmetisch.

Indem Platon aber die Farbenschönheit auf Eigenschaften zurückführt, die nicht nur allen Farben in gewissem Grade zukommen, sondern selbst über ihren Kreis in andere Gebiete hinausführen, tritt das Besondere der einzelnen Farbenindividualität, und damit auch die besondere Bestimmung des Farbigseins zurück; wie er denn auch eine eigentliche Definition der Farbe gelegentlich ablehnt [6]). Daher hat Platon auch jenen Gegensatz charakteristischer Formen der Schönheit, der im Bunten und Prächtigen ihrer rein kosmetischen Natur wegen keine Rolle spielen konnte, auch in den Farben nicht durchzuführen gesucht. Nur die Beziehung zum Lichte

giebt wenigstens den dunkelen und hellen Farben besondere Stimmungen, die auf jenen allgemeinen Gegensatz zurückweisen könnten.

Das Licht, die Bedingung der Farben, begleitet, in den mannigfaltigsten Bildern verwandt, den ganzen Aufbau der platonischen Gedanken, wie nachmals die Visionen der Dichtung Dantes. Das Weltall strebt gleichsam in wachsender Schönheit dem Lichte zu. Wie das Bereich des Wassers in jeder Hinsicht unvollkommen und der Schönheit der irdischen Welt in nichts zu vergleichen sei, so bilde auch diese wiederum nur eine Niederung der wahren Erde, durch deren verdunkelnde Luft- und Nebelhülle das hellere Licht ebenso verkümmert wird, wie das Wasser das irdische Licht seinen Bewohnern verhüllt. Im reinen Lichte der Oberwelt erst kann sich jene Farbenpracht entwickeln, in der Platon die himmlische Erde erblickt[1]). Das Licht aber leistet dem Gedanken noch höhere Dienste, als es die Farben vermögen. Wie unter den Sinnen das Gesicht dadurch ausgezeichnet und der sonnenhafteste wird, daſs es der Vermittlung des Lichtes bedarf, damit es sehe und das Gesehene sichtbar werde, so wird die Quelle des Lichtes, die Sonne, Platon zum Bilde für die höchste, für die schöpferische Idee des Guten[2]). Das Licht gewinnt unter allen Erscheinungen als Bild des Wahren und Guten die höchste Idealität, während der Dunkelheit und Finsternis der Irrtum und die Unsicherheit der Meinung gleichen. Aus der Höhle der Unwissenheit, in welcher ein künstliches Feuer Schatten für die Wirklichkeit nehmen läſst, soll der Mensch in das Sonnenlicht der Erkenntnis geführt werden, und die Stufen der Einsicht erheben sich mit den Graden des Lichtes, von den Schattenbildern zu den Spieglungen im Wasser, den sonnenbeschienenen Dingen der Natur und der Kunst zu den Ideen. Durch die ihm beigemischte Finsternis ist das Gebiet des Entstehens und des Vergehens der Erkenntnis unzugänglich geworden, und die Schwierigkeit der Gedanken legt sich wie ein Dunkel um das Auge des Geistes[3]).

Schon diese moralische und theoretische Symbolik des Lichtes weist dem Dunkel nur einen negativen Wert zu, und

diese Auffassung wird der Durchführung des ästhetischen Gegensatzes, des Gehaltenen und Energischen, der charakteristischen Schönheit, im Bereiche des Lichtes und der Farben ungünstig. Selbst der Unterschied des Weifsen und des Schwarzen gelangt unter diesen Bedingungen nicht zu völliger Klarheit.

Die physiologische Erklärung der Farben, welche der Timäus bis zur Unverständlichkeit kurz wiedergiebt, und auch die Schrift über die Weltseele nur unzulänglich berührt, scheint das Weifse in Analogie mit dem Warmen des Tastsinnes und dem Scharfen (δριμύς) des Geschmackes zu setzen, während dem Schwarzen das Kalte und das Saure an die Seite tritt[1]). Hiernach könnte es, da gelegentlich das Scharfe (δριμύς) dem Energischen (ὀξύς) gleichwertig gebraucht wird[2]), den Anschein gewinnen, das Weifse stände in dem allgemeinen Gegensatz des Schönen auf der Seite des Energischen, das Schwarze auf der des Gehaltenen. Damit stimmt nun aber keineswegs die Charakteristik des psychologischen Eindruckes überein, den Platon den beiden Farben beilegt. Das Weifse nimmt vielmehr an der Idealität des Lichtes teil und gewinnt dadurch eine dem Energischen entgegenstehende Milde und heilige Weihe. Die Gewebe, welche man den Göttern weiht, sollen weifs, nicht farbig sein, wie es der Schmuck der Krieger ist. Weifs sollen die Totengewänder der Priester und Leiter des Staates sein, weifs ist das gute Rofs im Zweigespann der Seele, und in weifsen Kleidern erscheinen die richtenden Moiren und die schöne Frau im Traumgesichte des Sokrates[3]). Das Weifs würde sich daher wohl auch zum Gewande jenes besonnenen und vorsichtigen, gerechten und heilsamen Herrschers gar wohl schicken, dem es, als dem Beispiele der Gehaltenheit, an Schärfe und durchgreifender Energie des Handelns mangeln kann.

Auch das Blonde schliefst sich dieser Stimmung des Weifsen und Lichten an, wenn Platon am Knaben Lysis die Blondheit erwähnt und scherzend von den Liebhabern erzählt, sie legten den Blonden die Schmeichelnamen der Gotteskinder und Honigblonden bei[4]). Hingegen würden die Dunklen unter den Lieblingen als die männlichen gepriesen;

die dunkle Farbe des Auges wird gelegentlich gerühmt, und das Schwarze unter den Seelenrossen ist das unbändig wilde und schlechte, wie denn auch die wilde und furchtbare Gegend des Styx in der Unterwelt in Dunkel gehüllt ist[1]). Man wird daher zwar jener physiologischen Analogie keine Ausdehnung auf das psychische Gebiet beimessen dürfen, aber auch hervorheben müssen, dafs Platon trotz der Beziehung, welche die lichten Farben mit dem Gehaltenen, die dunklen mit dem Energischen darbieten mochten, von einer ausdrücklichen Eingliederung derselben in jenen Gegensatz Abstand genommen hat. Daher tritt denn auch das Charakteristische in den Farben bei Platon noch ganz vor dem Generischen, dem Bunten, der kosmetischen Schönheit zurück.

3. Die Klangschönheit.

Die Schönheit der Klänge wird von Platon seltener erwähnt, als die Farbenschönheit. Bei den Klängen ist schon ein blofs koordiniertes Zusammenwirken, wie es die Farben im Bunten und Prächtigen zeigen, nicht möglich, da ihre Verbindung stets in die höheren Formen der Melodie und Harmonie eintritt, und die Aufmerksamkeit auf diese hinlenkt. Nicht sowohl durch die Mannigfaltigkeit der Klänge selbst, sondern der Klangfarben, Melodien, Rhythmen und Harmonien wird der Gesang bunt. Sodann sind die Klänge gegenüber den Farben und Gestalten auch in ihrer kosmetischen Verwendung benachteiligt, da sie nicht derartig auf andere Dinge äufserlich übertragbar, sondern an das Gebiet der Lautbildung gebunden sind.

In dem Mafse aber, als hier die kosmetische Bedeutung im Verhältnis zu den Farben zurücktritt, wäre zu erwarten, dafs sich der, schon in der Ordnung der Klänge ausgesprochene, Gegensatz von Tiefe und Höhe auch für den ästhetischen Eindruck bestimmend geltend machen würde. Dieser Gegensatz ist nicht durch jene Elementarformen selbst bestimmt, auf die Platon die Schönheit der Klänge zurückführt. Jene sind vielmehr allen Lagen der Klänge, wenn auch in verschiedenem Grade, gemein und bedingen nur den allgemeinen

Schönheitswert, ihre kosmetische Seite. Zwei dieser Eigenschaften teilen daher die Klänge mit den Farben, und die dritte findet sich auch in den Gestalten[1]).

So oft nun aber auch der Gegensatz des Hohen und Tiefen an den Klängen Erwähnung findet, so wird doch auch an sie keine nähere Ausführung der charakteristischen Grundformen des Schönen angeknüpft. Nur wird im Unterschiede von den Farben hier doch ausdrücklich gesagt, dafs die hohen Töne dem Energischen, die Tiefen dem Gehaltenen zufallen und beide gleicherweise zum Schönen gehören. Gelegentlich soll wohl, wie in der Schilderung des Prodikos, die tiefe Stimme die Würde des Mannes hervorheben; aber die hohen Klänge, die Platon an dem Chor der Zikaden und den Gesängen der Musen preist, können doch wohl nur von Milde und Anmut, nicht von Kraft und Energie zeugen[2]). Auch jene Zweiteilung bedarf schon bei den Klängen einer Ergänzung, indem eine mittlere Lage eingeschoben wird, der die Schrift von der Weltseele sogar den Vorzug des gröfsten Ebenmafses zuspricht[3]). Mit der Bedeutung endlich, welche die höheren Formen des Kosmetischen, der Rhythmus, Melodie und Harmonie, für die Musik gewinnen, tritt die Höhenlage an sich zurück, und auch für die einzelnen Klänge werden ihre kosmetischen Vorzüge, Ebenheit, Klangfülle und Reinheit zur Hauptsache.

Diese und ähnliche Elementarformen nun, auf die Platon die Schönheit der Farben, Klänge und Gestalten zurückführt, bieten zunächst den einzigen Anhalt für eine weitere Bestimmung des Schönen.

4. Das Glänzende (λαμπρός).

Dafs Platon unter den drei Eigenschaften der musikalisch wohlgefälligen Klänge den Glanz anführt, kann an sich nicht befremden. Licht und Klang haben so viel Verwandtes, dafs die Terminologie hier überall über die Grenzen des einen Gebietes in das andere hineinspielt. Wie Dante gern das Licht sich in Akkorde und Harmonien umsetzen läfst, so kennt auch Goethe ein „erklingend Farbenspiel“, und

Mörike sagt ganz vortrefflich: Glänzet empor ein Hahnenschrei[1]).

Es empfiehlt sich im einzelnen gar wohl, ein besonders Auffälliges einer Anschauung durch Analogie in das Bewufstsein zu erheben; aber ein solches Bewufstsein behält dann auch selbst die Art der Anschauung, eine begriffliche Unbestimmtheit, bei. Es ist nicht alsfort gewifs, welches Element im Klange Platon unter dem Glänzenden verstand, und auch das Wort Mörikes könnte auf den Abweg führen, zunächst an Helligkeit und Höhe des Klanges zu denken. Platon jedoch hat keinen Vorzug einer bestimmten Höhenlage im Auge, denn auch die übrigen Eigenschaften kommen hohen und tiefen Klängen zu[2]).

In dem übertragenen Sinne, zu dem auch die Anwendung auf die Klänge hinüberleitet, bezeichnet das Glänzende nur die hochgradige Auszeichnung einer Vorstellung. Platon hat das Wort, schon infolge der ihm geläufigen Beziehung der Erkenntnis zum Licht, vorzüglich von geistigen Vorzügen gebraucht. Er spricht vom Glanze der schönen Weisheit, der göttlichen Ideen oder blendenden Lichtwelt der Philosophie gegenüber dem Dunkel der Unwissenheit und Sophistik. Aber auch das profanere Bild einer glänzenden Bewirtung wird für die philosophische Unterredung herbeigezogen, und mit glänzendem Gefolge ziehen selbst allerlei Laster in den Staat ein[3]). Insbesondere wird an der Idee der Schönheit hervorgehoben: sie sei im Himmel unter den anderen Ideen glänzend zu schauen gewesen, und auch hier im Diesseits gilt der augenfällige Glanz als Vorzug des Schönen vor allen anderen Abbildern der Ideen[4]).

Nur in diesem allgemeinen, übertragenen Sinne kann den Klängen der Glanz beigelegt werden. Eine Analogie mit der optischen Erscheinung des Glanzes könnte zwar dafür zu sprechen scheinen, den Glanz der Klänge nur in den hohen Tönen zu suchen; sie erweist sich aber weder im einzelnen durchführbar, noch mit der Ansicht Platons im Einklang stehend. Platon zählt die optische Erscheinung des Glanzes neben den Farben: Schwarz, Weifs und Rot, den Grundformen der Lichtempfindung zu, aus denen sich die

anderen Farben zusammensetzen. Wie vom Roten ausdrücklich hervorgehoben wird, dafs es nicht strahle, so mufs auch Schwarz und Weifs ohne Glanz gedacht werden, und selbst in der Mischung der schönsten Farbe, dem Purpur, findet der Glanz keine Stelle. Wenn hingegen neben dem Gelben nicht nur im Braunen, sondern auch im Grünen, Dunkelblauen und Hellblauen Glanz enthalten sein soll, so ist er nicht mehr auf die lichtreicheren Farben eingeschränkt gedacht, in denen man anderenfalls eine Analogie mit den hohen Tönen suchen könnte[1]. Auch wenn Platon unter den Metallen am Golde die gelbe Farbe und den Glanz hervorhebt, zählt er doch auch das Erz den glänzenden Stoffen zu, und wenn er die Gestirne aus Feuer bilden läfst, damit sie das Glänzendste und das Schönste und ein wahrhaft prächtiger Schmuck des All wären, so verbindet sich schon hier der Glanz dem allgemeinen Begriffe des Bunten und der schmückenden Schönheit, für welche ihn Platon auch sonst herbeizieht und als Steigerung allen Farben unterschiedslos zuspricht[2]. Es wird sich daher empfehlen, auf die physiologische Theorie Platons kein Gewicht zu legen, und den Glanz nur in dieser allgemeinen Bedeutung einer Steigerung der Eigenschaften auf die Klänge zu übertragen, und als ein auch ihnen gemeinsames Merkmal anzusehen. Der Sättigung der Farben entsprechend besteht der Glanz der Töne in ihrem Klangreichtum, ihrem Volumen, mit dem sie das Ohr ähnlich überraschend erfüllen, wie Licht und Farbenpracht das Auge. Diese Fülle, und nicht die Höhenlage des Tones, hat wohl auch der Dichter in dem Emporglänzen des Hahnenschreies, dem so charakteristischen Hervorbrechen seines Klanges im Sinne.

Auch die akustische Theorie Platons bietet nur für diese Auffassung einen Anhalt. Er unterscheidet in ihr drei wesentliche Eigenschaften der Klänge. Der schnellen und langsamen Bewegung der Medien entspricht Höhe und Tiefe der Klänge, wie dem Ausgleiche jener eine Mittellage des Tones. Dieser erste Gesichtspunkt konnte im Philebos, bei der Begründung der gleichartigen Schönheit der Klänge, keine Erwähnung finden[3].

Die Gleichmäfsigkeit hingegen der Bewegung bedingt

die Glätte oder Ebenheit, die Ungleichheit, die Rauheit des Klanges. Die Ebenheit ist mithin ein Vorzug, der allen Klängen, hohen wie tiefen, gemeinsam sein kann, und daher auch vom Philebos als Bedingung der Klangschönheit angeführt wird[1]).

Der dritte Gesichtspunkt endlich macht Stärke und Schwäche des Tones von der gröfseren oder geringeren Zahl und Breite der Bewegung abhängig. Da nun die Schwäche der Stärke des Klanges ebenso als ein Mangel gegenübergestellt ist, wie die Rauheit dem Ebenen, so wird man annehmen dürfen, dafs eben jene Klangstärke oder Fülle im Philebos unter dem Glanze verstanden ist, auf den er, neben dem Ebenen, die Schönheit aller Klänge zurückführt[2]).

Dann wäre auch der Glanz nicht ein einzelner Sinneseindruck, sondern enthielte mit der Gröfsenvorstellung ein objektives Moment, welches seine Nebenordnung mit dem Ebenen und seine Einordnung unter die Elementarformen des Schönen berechtigt erscheinen läfst. Die Schönheit ist nicht, wie der Sophist es versucht, durch Einzelheiten, wie das Gold, zu definieren; auch ihre Elemente schon sind objektive Verhältnisse, an welchen der Geist einen betrachtenden Anteil zu nehmen vermag.

5. Das Reine (καθαρός).

Die Reinheit wird nicht, wie der Glanz, dem Ebenen koordiniert als Bedingung der Schönheit der Klänge eingeführt, sondern nur appositionell, erläuternd als ihre Eigenschaft genannt. Gleichwohl tritt das Reine, namentlich in den Farben, so oft als ein ästhetischer Vorzug auf, dafs ihm auch eine Stelle unter den Elementarformen der Schönheit gebührt.

Reinheit bezeichnet zunächst nur eine jede von fremdartigen Bestandteilen unbeeinträchtigte Beschaffenheit. Es ist nicht notwendig, dafs diese Vorstellung auch eine an sich einfache oder homogene sei. Das Blut gilt noch als rein, obwohl es von Fasern durchsetzt ist[3]). Selbst so zusammengesetzte Gebilde, wie der Staat, werden rein genannt, wenn

ihre Ordnung oder ihr Begriff durch keine störenden Elemente oder Handlungen gekreuzt werden. Wie aber ein jedes Gesetz sich in einfachen, in den sogenannten reinen Fällen, klarer als in zusammengesetzten darstellt[1]), so tritt insbesondere das Reine selbst, in dessen Wesen schon diese Absonderung enthalten ist, nur in elementaren Vorstellungen als eine hervorstechende Eigenschaft auf; nur diese werden als die landläufigen Beispiele für den Begriff herangezogen, und nur für sie macht Platon zunächst den ästhetischen Wert des Reinen geltend. Immer liegt in dem Reinen, mag man nun vom Reinigen einer Sache oder von ihrer Reinheit reden, die Billigung einer Beschaffenheit als ihren Begriffen entsprechend enthalten. Die Teilnahme ist daher ungleich an beide Beziehungspunkte der Vorstellung verteilt; sie haftet ausschliefslich an der Sache, die rein ist oder gereinigt wird, nicht an den zufälligen, oft ganz unberechenbaren Störungen, deren sie entledigt werden soll. Dieses hat Platon im Auge, wenn er die Thätigkeit des Absonderns in zwei Arten gliedert, deren eine, die Reinigung, das Schlechtere vom Besseren trennt, dieses zurückbehält, jenes aber fortwirft[2]). Die andere Art hingegen trennt Gleiches von Gleichem, und mufs demgemäfs auch ein gleiches Interesse für beide Seiten bewahren. Der Grund der Trennung kann im zweiten Falle nur in der Quantität liegen, wie etwa im Zählen und Messen der Dinge. Dagegen ist das Reinigen an die Qualität der Vorstellungen gebunden und hört alsbald auf, wenn die Gleichheit der Qualität oder die Reinheit hergestellt ist. Platon hat leider keine Definition des schwierigeren Begriffes, des Reinen, sondern nur eine solche des Reinigens gegeben und daher seine Aufmerksamkeit vorwiegend der negativen Seite des Begriffes zugewandt. Diese negative Seite, die Wertlosigkeit und das Wegwerfen des als verunreinigend Auszuscheidenden wird zwar mit Recht, ihrer begrifflichen Bedeutung entsprechend, stark betont; aber je mehr dieses geschieht, je mehr man sich mit dem für das Reine, an sich Gleichgültigen, überhaupt befafst, desto mehr tritt auch der besondere Wert in den Vordergrund, der dem zu reinigenden Gegenstande, auch abgesehen von seiner Reinheit, als dieser oder jener bestimmten

Qualität anhaftet. Zu dieser bestimmten Qualität aber steht auch das sie Verunreinigende in einem festen, sachlichen Verhältnis, und damit tritt auch dieses aus seiner Gleichgültigkeit heraus, und der abstrakte, formale Begriff setzt sich unmerklich in einen konkreten, inhaltlichen um. Das Schlechte z. B., von dem die Gesinnung gereinigt werden soll, ist thatsächlich nicht mehr gleichgültig. Die Negation des Schlechten fällt mit der Position des Guten zusammen, und das Gute selbst hat seinen Wert nicht erst durch die Eigenschaft der Reinheit, sondern durch den ganzen Inhalt seines Begriffes. In dem Reinigen, dem Prozesse der Herstellung des Reinen, tritt daher der positive und ästhetische Wert des Reinen, der eine Bestimmung der Qualität, ganz abgesehen von allen ihren Sonderwerten, ist, in eine Nebensächlichkeit zurück, und umgekehrt wäre vom Reinigen in der Ästhetik gar nicht zu reden, wenn nicht diese ästhetisch nebensächliche Bestimmung, die Aristoteles gelegentlich angewandt hat, eine Streitfrage scharfsinniger Interpreten geworden wäre, deren grofse Zahl schon darauf hinweist, dafs es sich hier um kein Internum der ästhetischen Wissenschaft handeln kann. Was man unter Reinigen versteht, ist für die platonische Ästhetik selbst gleichgültig; der Begriff spielt keine Rolle in ihr; aber nicht nur in Rücksicht auf jene Frage des aristotelischen Sprachgebrauches ist die eingehende und vielseitige Betrachtung, welche der Begriff der Reinigung bei Platon findet, herbeizuziehen, sondern auch, weil die Vorstellung des Reinen selbst, auf welche Platon Gewicht legt ohne sie näher zu bestimmen, auf diesem Wege eine festere Gestalt gewinnt.

Die Eigenschaft der Reinheit wird von Platon ausdrücklich als ästhetischer Wert eingeführt. Es ist nicht der mechanische oder psychologische Prozefs, sondern das Resultat, eine positive Eigenschaft der Dinge, die sich an den beurteilenden Geist wendet, worauf es hier ankommt. Für diese positive Bedeutung des Reinen nun ist schon die erste Bestimmung von Wichtigkeit, die sich dem Begriffe des Reinigens entnehmen läfst: das Reine ist ausschliefslich eine Kategorie der Qualität. Sobald die Quantität in Frage kommt, tritt ein Sondern des Gleichen vom Gleichen ein; die Quan

tität aber hat für das Reine nicht die geringste Bedeutung. Nicht das gröſste und meiste, sondern das unvermischte Weiſs, an dem keine andere Farbe auch nur den geringsten Anteil hat, ist das reine Weiſs. Ein weniges aber reines Weiſs ist weiſser als das viele und vermischte[1]).

Diese Betonung der Qualität gegenüber der Quantität steht in enger Beziehung zu den letzten Grundlagen der platonischen Philosophie, zur Ideenlehre; sie bietet später den Anknüpfungspunkt auch für eine Befreiung des ästhetischen Werturteils aus der Einseitigkeit einer überwiegenden Gröſsenschätzung.

Das Reine ist aber nicht, wie das Bunte, auf das Verhältnis von Qualitäten zu einander bezogen, sondern gilt ausschlieſslich von der einzelnen Qualität als solcher. Soll an einer Qualität durchaus nichts zu finden sein, als was ihr selbst zugehört, so kann ihre positive Bestimmung nur in der qualitativen Gleichheit oder qualitativen Koordination ihrer Elemente liegen. In der Koordination also wäre auch hier das geistige Element zu suchen, welches dem ästhetischen Eindrucke des Reinen zu Grunde liegt, und sie würde auch die Verwandtschaft bedingen, welche das Reine in seiner kosmetischen Verwendung nicht nur mit dem Ebenen, sondern trotz alles scheinbaren Gegensatzes auch mit dem Bunten zeigt. Während im Bunten die Koordination durch den qualitativen Unterschied offen ausgesprochen sich der Beachtung aufdrängt, ist sie im Reinen und im Ebenen latent, und tritt daher nur dann als ästhetisch wirksam zu Tage, wenn keine anderen Werte die Aufmerksamkeit abziehen oder besonders günstige Bedingungen sie diesem, an sich bescheideneren, Phänomen zuwenden. Die Gleichartigkeit, welche das Ebene in Richtung der zeitlichen oder räumlichen Anordnung der Elemente einer Erscheinung bezeichnet, spricht sich im Reinen bezüglich der qualitativen Beschaffenheit der Elemente aus. Es ist daher keineswegs zufällig, sondern im ästhetischen Wesen der Sache begründet, daſs neben dem Bunten überall das Ebnen, Glätten und Reinigen die Grundformen des Schmückens und Putzens bilden.

Daſs nun Platon zunächst einen solchen positiven ästhe-

tischen Wert im Reinen anerkannte, der nicht in der blofs theoretischen und negativ bedingten Bestimmung, der Identität der Erscheinung mit ihrem Begriffe, aufgeht, spricht sich schon darin aus, dafs er dem Reinen den Vorzug der Schönheit neben dem der Wahrheit beilegt, und keineswegs jenen auf diesen zurückführt: Das reine Weifs soll als das wahrste und zugleich auch als das schönste unter allem Weifs gelten; es soll sowohl schöner als wahrer denn das gemischte Weifs sein. Vom Beispiele des Weifsen gehen dann beide Vorzüge auch auf die reine Lust über; sie soll die wahrere und schönere sein [1]). Auch die Forderung der Reinheit der Klänge wird nicht auf die Wahrheit gestützt, sondern sie tritt als eine dem Ebenen und der Klangfülle ähnliche Eigenschaft zur Begründung der Schönheit der Klänge hinzu [2]). Endlich fehlt auch ein direkter Hinweis auf den kosmetischen Charakter des Reinen nicht, da Platon neben anderen Arten der Reinigung körperlicher Dinge die gesamte Kosmetik oder Putzkunst anführt und dabei ausdrücklich gegen die Geringschätzung so unbedeutender Dinge in begrifflichen Untersuchungen Verwahrung einlegt [3]). So ist denn auch die Verbindung des Reinen mit den anderen Formen der schmückenden Schönheit Platon geläufig.

In demselben Grade jedoch, als die Schönheit am Reinen hervortritt, weicht das negative Moment aus dem Begriffe zurück, und je mehr das letztere Beachtung findet, desto fraglicher wird umgekehrt der ästhetische Wert des Reinen.

Am deutlichsten spricht sich die Reinheit in den lichten Eindrücken des Gesichtssinnes aus. Hier wird die Koordination der qualitativen Elemente durch ihr räumliches Nebeneinander am sinnfälligsten. Der Eindruck ist unmittelbar positiv und ästhetisch. Schon im Weifsen, dem natürlichsten Beispiele der Reinheit, ist jedoch nicht nur die Helligkeit der Farbe, die jede Störung leichter kenntlich macht, sondern auch der Mangel eines ausgesprochenen, lebhafteren Farbencharakters von Wichtigkeit. Ein solcher würde die Aufmerksamkeit jener formalen Eigenschaft der Qualität an sich, der blofsen Reinheit entziehen.

Nächst dem Weifsen sind die durchsichtigen Elemente

das Beispiel des Reinen: Erfreulich, rein und durchsichtig preist Sokrates des Bächleins unter der Platane, und die Reinheit des zugeleiteten Wassers, soll der Stadt nicht nur zum Nutzen, sondern auch zum Schmucke gereichen[1]). Dem Wasser schliefst sich Licht und Luft an. Rein in reinem Himmel liege die in Farbenpracht strahlende Erde, und im reinen Lichte wandeln die Götter im Jenseits[2]). Wie hier unmittelbar anschliefsend von Schönheit und Pracht die Rede ist, so wird auch diesem ästhetischen Gesichtspunkte gemäfs nirgend des weiteren berührt, was hier etwa die Reinheit hätte trüben können; das negative Moment ist ganz gleichgültig. So tritt denn auch das Reine mit dem Glanz in den schönen Farben in Verbindung, namentlich wenn diese sich zu der höchsten Prachtentwicklung steigern[3]).

Schon nicht so durchsichtig ist die Eigenschaft der Reinheit an den Klängen, da hier die Ausbreitung der Erscheinung in das Nebeneinander fehlt, welche den Lichtvorstellungen einen Vorzug gab. Auch hat Platon nicht die geläufigere Vorstellung reiner Tonverhältnisse, sondern die Beschaffenheit der einzelnen Klänge im Auge. Hier aber fällt schon dem Ebenen eine ähnliche Aufgabe zu, wie der Reinheit in den Gesichtseindrücken. Ebenheit und Reinheit des Klanges sind nicht leicht zu sondern; jene geht auf die Koordination der Zeit- und Gröfsenmomente, diese auf die Gleichheit der diskreten Tonqualität. Platon kann daher auch in dem physikalischen Substrat der Klänge, der Schallbewegung, keine besondere, die Reinheit bedingende Formbestimmung namhaft machen, und koordiniert daher auch die Reinheit nicht der Klangfülle und dem Ebenen. Die Reinheit der Klänge hat daher auch schon mehr Negativität als die Reinheit der Farbe; nicht jene, sondern diese ist das natürliche Beispiel der Schönheit des Reinen.

Weit schwieriger ist die positive Seite des Reinen, ohne Zuhülfenahme anschaulicher Bilder, im Gebiete des geistigen Lebens deutlich zu machen. Hier wird daher überall das Negative das eigentlich Bestimmende in dem Begriffe, und der positive Wert geht von der ästhetischen Vorstellung des Reinen auf den theoretischen oder praktischen Inhalt der

Geistesthätigkeit über; das Reine ist hier in positiver Richtung, wie der Glanz, nur eine Verstärkung des jeweiligen Vorstellungsinhaltes. Weil aber das Negative vorwaltet, mufs hier auch stets namhaft gemacht werden, was der Reinheit im Wege stehen würde.

Während es unmittelbar einleuchtet, was unter reinem Weifs oder reinen Farben zu verstehen ist, bedarf es schon bei der reinen Lust des erläuternden Gedankens an die beeinträchtigende Unlust. Wie es fraglich sein dürfte, ob Platon der reinen Lust ohne die Veranlassung des vorausgehenden Beispieles des reinen Weifs das Prädikat des Schönen überhaupt beigelegt hätte, so stellt er auch den auszeichnenden Werten des Weifsen, der Schönheit und Wahrheit, in der Lust noch als ein Drittes und wohl auch Mafsgebendes, das Angenehme, einen praktischen Wert, voran[1]).

In den reinen Wissenschaften spielt vollends die Schönheit keine Rolle mehr, sondern die theoretischen Vorzüge der Deutlichkeit, Sicherheit und Genauigkeit treten an ihre Stelle. Es mufs ausführlich angegeben werden, worin in der Wissenschaft die Unreinheit besteht, um jenen Vorzug zu erklären, und nur abschliefsend, der logischen Disposition zuliebe, und auf sie zurückblickend, wird verlangt, dafs dem Schönsten nun auch der schönste Name zu geben sei[2]).

So wird auch sonst von Platon die Reinheit der Seele und des Geistes stets unter den Gesichtspunkt der Negation des sinnlichen und körperlichen Daseins gestellt und dadurch verdeutlicht. Bald ist es mehr der theoretische, bald mehr der sittlich-praktische Wert, den die Reinheit bezeichnet.

Nur das Jenseits ist der von allen Übeln reine Ort, und alle Reinheit der Seele und des Geistes beruht auf dem Abthun aller Beziehungen zum Körper und der Folgen, die sich an jene knüpfen. Rein von der Gemeinschaft des Leibes und anderer Übel erscheint die Seele in ihrer wahren Natur und Schönheit, und nur wenn sie rein ist von allen Übeln und Begierden, die dem Leibe anhaften, würdigt sie der Gott der Unterwelt seiner Gesellschaft. Wenn die Seele rein von Ungerechtigkeit und unheiligen Werken ihr Leben verbracht

hat, kann sie ruhiger Hoffnung scheiden und im Jenseits rein ihren Weg nach oben durch den Himmel nehmen [1]).

Die philosophische Begriffsprüfung ist die vornehmste Art der Seelenreinigung, weil sie die Selbsterkenntnis behindernden Meinungen fortschafft und den Geist rein auf sich stellt. Sie macht den Menschen dort rein und schön, wo es am meisten erforderlich ist. In der Gemeinschaft des Leibes läfst sich nichts rein erkennen; nur wer durch das Philosophieren schon ganz rein von ihm scheidet, oder wen der Gott von ihm erlöst, der wird auch frei von der Thorheit des Leibes. Erst von den Begierden befreit gelangt die Vernunft zu reinem Denken, und sich von den Staatsgeschäften zurückziehend wohnen die Philosophen in der reinen Welt des Geistes, in der auch das Wesen Gottes erkannt wird [2]).

Jedoch auch schon diese beiden Gebiete, das praktische und das theoretische, verhalten sich nicht ganz gleichartig zur Vorstellung des Reinen. Die praktischen Tugenden des Mutes und der Besonnenheit sind an die Leidenschaften, die sie beherrschen und regeln sollen, gewissermafsen gebunden; sie verlieren in der Vollendung des Jenseits daher auch ihre Bedeutung. Die Bestimmung ihrer Reinheit ist ganz negativ; der positive Wert ist hier der moralische. Die Erkenntnis hingegen vermag nicht nur schon im Diesseits in der philosophischen Einkehr und Abwendung von allem Praktisch-Irdischen das reine Denken zu gewinnen, sondern ihr ist auch für das Jenseits und das Göttliche ihre Stelle gewahrt. In der Erkenntnis kann daher auch eher als in den übrigen Tugenden vom Negativen, von dem sie Verunreinigenden abgesehen, und in dem qualitativ Gleichartigen des geistigen Verhaltens ein ästhetischer Wert der Reinheit gesehen werden.

Diesen Unterschied hebt Platon nun ausdrücklich in der Weise hervor, dafs er annimmt, nur in der Erkenntnis handle es sich eigentlich um Schönheit und Häfslichkeit, in der praktischen Reinigung dagegen um Schlechtigkeit und Tugend. Diesen Gegensatz dehnt er dann, auf die körperliche Reinigung zurückblickend, dahin aus, dafs er die Schönheit bezweckende gymnastische Körperreinigung der geistigen Reini-

gung durch Erkenntnis, dagegen die ärztliche der Gesundheit dienende Reinigung des Körpers der praktischen Seelenreinigung an die Seite stellt. Es gäbe nämlich zwei Arten der Seelenverderbnis, deren eine, der Krankheit des Körpers gleichend, in einer Empörung und Entzweiung der von Natur zusammengehörigen Kräfte bestehe und die Schlechtigkeit der Seele bildet. Hier liegen die Meinungen mit den Begierden, die Mannhaftigkeit mit der Lust, und die Vernunft mit der Unlust, und alle untereinander im Streite[1]). Die andere, der Häfslichkeit des Leibes gleichend, bestehe, wie das Häfsliche, überall in der mifsfälligen Gattung der Ungemessenheit. Auch das, was zur Bewegung befähigt ist, und sich ein bestimmtes Ziel vorgesetzt hat, dennoch aber beim Versuch, dasselbe zu erreichen, im einzelnen Anlauf vorbeischiefst und es verfehlt, entbehrt des Ebenmafses und fällt unter den Begriff des Ungemessenen. So irrt nun auch die Seele unfreiwillig, und ihre Unwissenheit besteht darin, dafs sie zwar auf Wahrheit aus ist, aber, an der Erkenntnis vorbeischiefsend, gleichsam vorbeidenkt. Die unwissende Seele ist daher häfslich und ungemessen[2]).

Diese positive und nur auf sich selbst gestellte Erkenntnis, deren Mängel nicht in einer inneren Verderbnis, sondern nur in einem Abirren von dem durch sie selbst erstrebten Ebenmafse besteht, läfst auch den Begriff der Reinheit hier wieder in seinem ästhetischen Werte zur Geltung kommen. Das Ebenmafs als ein quantitatives Verhältnis setzt die Gleichartigkeit und damit die Reinheit der Qualität schon voraus. Auch ist die Weisheit unter den Tugenden am ehesten als eine isolierte geistige Qualität aufzufassen; in ihr kommt daher auch vorzugsweise der ästhetische Wert der Qualität, die Reinheit, zur Geltung. Die übrigen Tugenden hingegen finden, da sie auf einem Verhältnis mehrfacher Seelenkräfte beruhen, ihren ästhetischen Wert in anderen Grundformen des Schönen.

Der Begriff der Reinigung hat ausschliefslich durch Platon eine systematische Behandlung erfahren, und nur seine Bestimmungen können daher für die Bedeutung desselben mafsgebend sein, solange nur ein gelegentlicher Gebrauch

des Begriffes bei seinen Schülern vorliegt, und nicht eine abweichende Theorie für denselben geltend gemacht ist.

Das Negative des Begriffes, das schon in der Eigenschaft des Reinen nur in dem engeren ästhetischen Gebiete zurücktreten konnte, ist für die Thätigkeit des Reinigens oder den Prozefs der Reinigung ihrem ganzen Umfange nach und ausnahmslos bestimmend.

Die Vorstellung, die in dem Worte Ausdruck findet, ist die des Absonderns und Ausscheidens eines Elementes, das der Qualität des als rein herzustellenden Gegenstandes fremd ist. Der Vorgang ist als mechanische Beseitigung, Entäufserung des Störenden gedacht; nicht als eine dynamische Umwandlung oder eine durch Steigerung oder Verringerung bedingte Veränderung der zu reinigenden Sache selbst[1]).

Nur wenn es sich auch bei Platon blofs um eine Anwendung des Wortes handelte, könnte man Veranlassung haben, diese Auffassung des Begriffes als eine persönliche etwa dem Dualismus seiner Philosophie Schuld zu geben; obwohl auch dann schon nicht einzusehen wäre, warum er den Mifsbrauch dieses für ihn ganz gleichgültigen Wortes der Wahl eines seiner Denkweise entsprechenden hätte vorziehen sollen. Nun giebt aber Platon eine förmliche Definition, und zwar in einem Zusammenhange, dem so sehr jede abstrakte Tendenz fernliegt, dafs Platon kaum an einer zweiten Stelle seiner Schriften mit ähnlich beherrschender, fast übermütiger Freiheit, wie in diesen Beleuchtungen des Sophisten, bald hier, bald dort in den reichen Schatz der Begriffe und Bezeichnungen des alltäglichen Lebens und Treibens seines Volkes hinausgreift. Eine willkürliche Umdeutung des Sinnes der Worte ist hier schon deshalb ausgeschlossen, weil der ganze Effekt des Verfahrens auf dem Zutreffen jedes einzelnen, gleichsam blind aufgegriffenen Vorstellungskreises beruht. Platon konnte hier unter dem Reinigen ebensowenig wie etwa unter dem Angelfischen etwas anderes verstehen, als in der Sprache seines Volkes gang und gäbe war; ja er bemerkt ausdrücklich, für die eine Art des Aussonderns sei ihm kein gangbarer Ausdruck gegenwärtig, für die andere aber wohl, und zwar ein von allen gebrauchter, nämlich die Reinigung![2])

Auf diese Definition aber gründet sich auch der Sprachgebrauch Platons, der, über eine ganze Reihe von Dialogen verbreitet, die einzelnen Seiten des Begriffes näher ausführt.

Im Sophisten wird der Begriff in eine Reinigung des Körpers und der Seele gegliedert. Die Seele wird teils praktisch gereinigt durch die Rechtsprechung, teils theoretisch durch die Belehrung. Die Reinigung des Körpers scheidet sich in die der unbelebten und belebten Körper. Die Reinigungsweisen der unbelebten Körper erweisen sich so zahlreich, dafs Platon sie weder hier noch auch sonst weiter verfolgt, während er die übrigen Formen im Sophisten zwar auch nur kurz berührt, aber in anderen Dialogen genauer ausführt[1]).

Nur selten und in den Dialogen zerstreut wird der äufseren Reinigung des Unbelebten gedacht; sei es in der Forderung der Sauberkeit von Stadt, Tempel und Quellen, oder anläfslich der Geräte für die Reinigung des Getreides, oder des Stoffes für die Reinigung von Öl, Erde, Gold, Wasser oder Blut. Hier ist überall das Auszuscheidende entweder selbstverständlich oder ausdrücklich erwähnt[2]).

Am belebten Körper vollzieht sich die Reinigung entweder immanent physiologisch oder durch Beihülfe der Kunst, und in diesem Falle entweder innerlich oder äufserlich. Die physiologische Reinigung der Körpers und seiner Organe behandelt der Timäus. Wenn von der reinen Feuchtigkeit, dem reinen Blute, der reinen und glänzenden Leber gesprochen wird, so sind dort das Erdige oder die Galle, hier die Ausscheidungen des Körpers erwähnt, von denen sie rein sind. Die Unreinigkeiten der Leber werden von der lockeren, wie ein Wischtuch stets bereitliegenden Milz aufgesogen, so dafs diese anwächst, und erst wenn der Körper von seinen Krankheiten gereinigt ist, wieder abschwillt. Täglich scheidet der Körper sich reinigend den Schleim in Gestalt von Schweifs und Thränen aus, und in vier Tagen wird der am Übermafs des Erdigen erkrankte Körper gereinigt[3]).

Nur selten findet die künstliche äufsere Reinigung des Körpers Erwähnung. Auf die Badekunst geht Platon nicht weiter ein, und nur gelegentlich wird erwähnt, dafs

Bäder und Besprengungen nicht nur in der Heilkunst, sondern auch in der Mantik zur Anwendung kämen, indem sie den Zweck hätten, den Menschen auch dem Leibe nach rein hinzustellen [1]). Die innere kunstmäfsige Reinigung fällt der Gymnastik und der Heilkunst zu. Die erstere reinigt den Körper, indem sie ihn zugleich in seiner wahren Beschaffenheit festigt. Obwohl Platon im Sophisten die Häfslichkeit und nicht die Krankheit als das durch Gymnastik Fortzuschaffende bezeichnet, so hat er doch diese Aufgabe der Gymnastik nicht unter dem Begriffe der Reinigung behandelt, sondern nur die negative, gegen die Krankheit gerichtete, die ihr mit der Heilkunst gemein ist. Die Gymnastik soll den Körper von Krankheiten reinigen, indem sie ihn womöglich durch eigene Bewegung oder im Notfalle auch durch passive Erschütterung des ganzen Körpers beeinflufst. Das Übermafs der Erhitzung und Kühlung im Innern und der Feuchtigkeit und Trockenheit von aufsen her wird durch jene Reinigung weggeschafft, und die Teile des Körpers werden aus den ungehörigen Orten wieder in ihre Lage gebracht [2]).

Nur in Notfällen dagegen sei die ärztliche Reinigung, welche den Körper von aufsen her und nur teilweise bewegt, zuzulassen, da sie ihren Zweck, die Krankheit zu vernichten, nur selten erreiche, viel öfter hingegen ihren organischen Ablauf durch Eingriffe störe, sie vergröfsere und vermehre [3]). Auch hier schwebt Platon wohl eine mechanische Absonderung des Störenden vor, wie er denn auch sonst nicht sowohl der Diätetik, sondern den energisch wirkenden Mitteln der älteren Schule den Vorzug giebt. Auch das Schneiden und Brennen hat er wohl zur ärztlichen Reinigung gezählt [4]).

Weit wichtiger sind für Platon die Reinigungen der Seele, welche teils ihre sittlichen, teils ihre geistigen Mängel beseitigen sollen.

Jene, die der Rechtspflege zufallen, beziehen sich entweder auf das Gemeinwesen oder auf den Einzelnen; die letzteren, die auf dem Wege der Belehrung vor sich gehen, richten sich zunächst auch an den Einzelnen.

Die Reinigungen des Gemeinwesens sind politischer oder rechtlich religiöser Art. Die politischen behandelt Platon im

Staat und in den Gesetzen. Es wird dabei an das Verfahren des Hirten angeknüpft, der nicht eher mit der Pflege und Zucht der Herden beginne, bis er sie ihrer Art nach für das Zusammenleben gereinigt habe. Dazu wird dann das Gesunde und Ungesunde, das Edle und Unedle getrennt; die einen werden den Herden zugewiesen, die anderen der Heilung unterzogen. Unter den vielen im Staate möglichen Reinigungen sind die einen milder, die anderen beschwerlicher. Die schwersten, aber auch die besten Formen vermag nur ein solcher Gesetzgeber anzuordnen, der zugleich eine unumschränkte Gewalt ausübt; denn wie unter den Heilmitteln des Körpers sind auch hier die schmerzhaftesten die besten. Sie führen durch Rechtsvergeltung zu Strafe, Tod und Verbannung. Man schafft die gröſsten Verbrecher, die keine Besserung erhoffen lassen, aber ein Unheil für den Staat sind, auf diesem Wege fort. In ironischem Sinne läſst wohl Platon auch den Tyrannen den Staat durch Tötung und Verbannung aller tüchtigen Bürger reinigen, denn begrifflich ist das Verfahren in der That das gleiche, wie es, von dem anderen Standpunkte aus, der wahrhafte Herrscher zum Heil des Staates ausübt[1]). Dieser radikalen Praxis schlieſst sich auch die Theorie Platons im Staate an, wenn durch Entfernung überflüssiger Elemente das überwuchernde Staatsleben gereinigt werden soll, oder wenn die Staatenlenker rein erhalten werden, indem die Kinder der Guten abzusondern, andere aber auszusetzen sind[2]): Der milderen Form der Reinigung dagegen muſs sich der Gründer neuer Staaten bedienen, da ihm keine unumschränkte Macht zusteht. Sie besteht darin daſs man die Mittellosen im Staate, die stets geneigt sind jeder Führerschaft zu folgen und darin eine Krankheit des Staates bilden, unter dem euphemistischen Namen der Kolonisation beseitigt[3]).

Die Rechtserkenntnis findet durch religiös bestimmte Reinigungen ihre Ergänzung. Vorzüglich für die Blutschuld ordnen die Gesetze in zahlreichen Vorschriften Reinigungen an. Bald ist es die Stadt, das Geschlecht, das Haus oder der Übelthäter selbst, um dessen Reinigung es sich handelt. Das Vergehen gilt als eine ihm anhaftende Verunreinigung;

Strafe und Reinigung schaffen den Makel fort. Selbst die dem Tode anhaftende Unreinheit kann das Gesetz, als besondere Auszeichnung, für aufgehoben erklären [1]). Es sind meist sinnbildliche äufsere Vorgänge, Bräuche und Leistungen, welche den inneren Prozefs veranschaulichen und in der Form von Waschungen, Entfernung, Ausschlufs, Verbannung der negativen Natur des Begriffes Rechnung tragen.

Auch die psychologische Reinigung besteht in einer Fortschaffung der die Funktionen störenden Elemente. Die Sinneswahrnehmungen, Gesicht, Gehör und Geruch der Bewohner der himmlischen Erde sind entsprechend der Beschaffenheit ihrer Körperelemente reiner, als die der irdischen Menschen. Die reine Sehkraft des Auges bethätigt sich nur im Tageslichte, und der Barbarenhafs der Griechen wird rein genannt, weil in ihnen keine Zuthat barbarischen Blutes, ist, und keine fremde Natur ihn beeinträchtigt [2]).

Auf derselben Anschauung beruht auch die sittliche Reinigung. Auch hier wird der qualitative Unterschied hervorgehoben. Das wäre nicht der rechte Tausch, wenn man Lust gegen Unlust, Furcht gegen Furcht umwechselte, und Gröfseres gegen Kleineres, wie Scheidemünze; sondern die einzige Münze, gegen die man alles eintauschen soll, ist die Einsicht; möge nun Lust und Furcht und alles übrige der Art dabei sein oder nicht. Das Wahre ist vielmehr die Reinigung von allen dergleichen Zuständen; Besonnenheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und vollends die Einsicht, sie selbst sind die Reinigungen [3]). Daher kann auch wiederum ironisch gesagt werden: indem man eine Seele durch Leidenschaften verdirbt, entleere und reinige man sie von allen Tugenden [4]). Es wird daher diese sittliche Reinigung auch völlig bestimmt dahin definiert: sie sei die möglichst vollständige Ablösung des Leibes von der Seele [5]). Ebenso bezweckt nun auch die höchste Form der Reinigung, die theoretische durch Belehrung, eine Reinheit von den behinderten Meinungen, und mittelbar die Befreiung von aller Abhängigkeit vom Leibe [6]). Wie der Goldgräber das Metall, so reinigt die Dialektik die Begriffe; die Genauigkeit fällt hier mit der Reinheit zusammen [7]).

So wenig die Tugend nur graduell von der Leidenschaft

unterschieden ist, so wenig ist es die Meinung von der Erkenntnis. Es handelt sich überall um ein qualitatives Verhältnis; das Fortzuschaffende gehört immer einer anderen Art an als das, was rein werden soll. Hieraus läfst sich nun zunächst für den sprachlichen Ausdruck die Regel entnehmen, dafs nur in den Fällen eine Angabe dessen, was in der Reinigung fortgeschafft werden soll, fehlen darf, wenn, wie in den elementaren Erscheinungsn des Reinen, in Farbe, Luft und Licht, an dem negativen Moment keinerlei Interesse haftet, weil dieses ausschliefslich der positiven Seite angehört. Selbstverständlich hingegen ist es, da es sich um Qualitatives handelt, nie, worin das Auszuscheidende jedesmal besteht. Wenn mithin durch die grammatische Konstruktion ein Zweifel offen bleibt, so mufs der Zusammenhang darüber belehren, ob etwa das Subjekt oder das Objekt der Reinigung als bekannt vorausgesetzt werden dürfte. Jene Unsicherheit der Auslegung kann in der That dadurch eintreten, dafs neben dem ganz überwiegend üblichen Genitiv des Objektes der Reinigung unter gewissen Umständen auch das Subjekt derselben im Genitiv stehen kann. Wird in diesem Falle nur ein Begriff namhaft gemacht, so kann es zweifelhaft werden, ob darin das Subjekt oder Objekt zu sehen ist. Im allgemeinen läfst sich zwar präsumieren, dafs die vorausgehende Erörterung meist von dem Subjekt handeln werde, zu dem die Reinigung als eine Bestimmung hinzutritt, deren Objekt dann zu bezeichnen wäre. Für dasselbe spricht auch das Überwiegen der Stellung des Objektes im Genitiv, während dem Subjekt leicht eine andere Fassung gegeben werden kann.

Der Gegenstand, welcher durch die Reinigung fortzuschaffen ist, tritt in jeder Form der Konstruktion weitaus vorwiegend in den Genitiv. Es giebt eine Reinigung von allen Zuständen der Leidenschaft; es wird gereinigt von Übeln, von der Besonnenheit und von den Tugenden; der Sophist soll ein Reiniger der Seele von den der Wissenschaft im Wege stehenden Meinungen sein; es giebt Stoffe, welche die Kraft besitzen, von Erde oder Öl zu reinigen; ein Ort ist

rein von Übeln, die Seele rein vom Leibe, von Blutschuld, von Ungerechtigkeit und unheiligen Übeln und Leidenschaften und Leid und Thorheit des Leibes [1]). Nur sehr ausnahmsweise wird hier noch die Präposition „von" dem Genitiv vorangestellt [2]).

Das Mittel, durch welches die Reinigung sich vollzieht, wird durch den Dativ oder die Präpositionen von und durch bezeichnet: der Körper wird von der Gymnastik und der Heilkunst oder durch Leibesübungen gereinigt [3]). Die Stellung des Subjektes der Reinigung hingegen wechselt nicht nur je nach der Art der Konstruktion, sondern mitunter auch innerhalb einer solchen. Bei verbaler und adjektivischer Fassung steht das Subjekt mit oder ohne Präposition im Akkusativ: den Staat, den Körper, das Gold, die Seele reinigen; rein sein oder werden an der Seele und dem Leibe, oder auch der Seele und dem Leibe nach [4]). Bei substantivischer Fassung aber namentlich findet sich wohl gleich oft die Fassung: Reinigung des Staates, des Schönen, der Körper, der Seele, des Getreides, wie auch andererseits: Reinigung bezüglich der Seele, des Leibes, des Äufseren und der Vernunft [5]). Es ist daher wohl anzunehmen, dafs ein Schriftsteller, der es mit der Klarheit des Ausdruckes hält, in einem zweifelhaften Falle, um das Subjekt der Reinigung zu bezeichnen, jene Form gewählt hätte, die eine Verwechslung mit dem Objekte ausschliefst. Entscheidend aber würde nach der platonischen Definition und seinem Sprachgebrauche schon das begriffliche Moment selbst sein. Wenn Aristoteles sagt: die Tragödie bewirke durch Furcht und Mitleid die Reinigung von dergleichen Zuständen, so kann das, wie schon die Parallelstelle im Phädon vermuten läfst [6]), nur heifsen: Furcht und Mitleid und ähnliche Zustände werden aus der Seele fortgeschafft. Denn Reinigen kann nach Platon nie heifsen: eine Sache selbst, innerhalb ihrer eigenen Natur, durch extensive oder intensive Steigerung oder Herabsetzung verändern; es heifst ausschliefslich ein anderes, der Sache Fremdartiges, wegschaffen.

6. Das Ebene (λεῖος).

Das Ebene ist zunächst als Eigenschaft der Körper dem Rauhen entgegengesetzt. Es wird bedingt durch die Gleichartigkeit und Dichtigkeit der Bestandteile der Körper, wogegen das Rauhe auf Ungleichartigkeit und Härte der Elemente beruht[1]). Aber auch diese Elemente werden mehr oder weniger eben gedacht, wenn ein organischer Stoff auf die reinste und ebenste Gattung von Dreiecken zurückgeführt oder zur Bildung der Knochen durch Sieben eine ebene und reine Erde hergestellt wird[2]). Die Ebenheit ist auch den geometrischen Gestalten eigen, und die kugelförmige Welt ist durchaus eben, ohne organische Gliederungen und gleichteilig gebildet. Auch wohl eine hörnerlose Rinderherde wird gelegentlich im Gegensatze zur behörnten eine ebene oder glatte genannt[3]). Den mathematischen Formen schliefsen sich mancherlei Kunstprodukte, die eben gerundete Kanne, das feine und ebene Gewebe, glänzende und ebene Spiegel und aus der Natur die Edelsteine in ihren krystallinischen Formen, durchsichtig und eben und schönfarbig an[4]).

Eben und ohne Rauheit soll auch das Wachs sein, dem die Seele verglichen wird, um alle Eindrücke rein aufnehmen zu können, oder das Öl, damit sich an ihm Glanz und Schimmer entwickele. Die Ebenheit des Bodens und der Strafsen führt dann zu der übertragenen Bedeutung des Wortes, darnach der Weg des Lasters von Simonides eben und kurz, der Pfad der Tugend aber rauh und schwierig genannt wird, oder das Wahre eben und göttlich, das Unwahre aber rauh und bocksartig sei[5]). Jedoch bedarf es dieser übertragenen Bedeutung nicht, um von dem Ebenen räumlicher Gestaltung auf die Ebenheit der Klänge zu kommen, da beide Formen an sich in naher Beziehung stehen.

Wie die Spiegel eben sein müssen, um einen Widerschein zu geben, so sind es auch ebene und starre Körper, die den Schall zurückwerfen[6]). Ist nun die Bewegung, die von den Schall erzeugenden Körpern zum Gehör gelangt, gleichartig und gleichteilig oder geordnet, so ist der Eindruck eben, im anderen Falle ist er rauh[7]). Es ist also wohl analog

der veranlassenden Bewegung auch im Klange die Kontinuität oder Gleichartigkeit der Elemente in zeitlicher Folge und Stärke, was mit dem Ebenen bezeichnet wird. Da diese Eigenschaft den hohen wie den tiefen Klängen zukommt[1]), so hat auch sie eine gleiche ästhetische Neutralität, wie sie dem Bunten, dem Glanz und dem Reinen als schmückender Schönheit eigen ist. Wie jene ist auch das Ebene durch Bearbeitung auf die verschiedensten Dinge übertragbar und gesellt sich gern dem Reinen und dem Glanze als gleichartiger Vorzug. Wie die Frauen und Kinder die Schönheit gern im Bunten sehen, so wird auch gelegentlich scherzweise an das Wort Anakreons: das Schöne sei das Geliebte, anknüpfend, das Schöne als weich, eben und gleitend bestimmt[2]). Die Schrift über die Weltseele erkennt daher mit Recht schon in den Bedingungen der Ebenheit des Klanges eine Ordnung und Vernunftmäfsigkeit an. Auch seine begriffliche Bestimmung stellt das Ebene in eine Reihe mit dem Bunten und Reinen, denn auch hier handelt es sich um die Koordination der Elemente. Dort bestand sie im qualitativen Unterschiede und qualitativer Gleichheit, hier in Gleichheit der räumlichen oder zeitlichen Anordnung und der Stärke der Klangelemente. Das Ebene führt daher auch von der Schönheit in Klängen und Farben zu den schönen Gestalten hinüber.

Wie beim Glanze der ästhetische Wert von dem begrenzten Gebiete dieser Gesichtsempfindung unterschieden werden mufste, so spielt auch das Ebene leicht in eine Bedeutung hinüber, in der es den neutralen Charakter der schmückenden Schönheit zu verlieren scheint. Denn während die Ebenheit in den musikalischen Klängen als eine allgemeine Eigenschaft gilt, wird sie schon in den Lauten der Sprache nur einzelnen als Vorzug zugesprochen. So wird von dem „L-“Laute gesagt: er bilde mit Recht einen Bestandteil der Worte glatt und gleitend, und der Name Letho solle, an das Ebene (λεῖον) anklingend, die sanfte Gemütsart der Göttin bezeichnen[3]). Gehört aber hiernach das Ebene zum Sanften, so müfste es der einen Seite des charakteristischen Gegensatzes im Schönen zufallen, und könnte sich dann auch nur an solchen Klängen finden, die ebenfalls auf dieser

Seite liegen, nämlich den tiefen[1]). Alsdann müfsten jedoch die hohen und energischen Klänge als rauhe im Gegensatz zu den tiefen, sanften und ebenen stehen, was weder dem Thatbestande, noch der platonischen Ansicht entspricht. Es liegt hier also eine andere Bedeutung des Ebenen vor, die mehr dem Tastsinne entlehnt, sich mit dem Glatten oder Weichen berührt.

7. Die Schönheit der Gestalten (σχήματα).

Unter mehreren verwandten Begriffen findet die Gestalt vorzugsweise eine anschauliche und konkrete Anwendung. Zwar wird das Wort auch von Platon mitunter im allgemeineren Sinne, ähnlich wie im Deutschen, für Art und Weise oder für Form gebraucht, aber es geschieht seltener und ist für den Begriff bedeutungslos[2]). Für dieses abstraktere Gebiet findet vielmehr die Bezeichnung „Form" (μορφή) Verwendung, die oft schlechthin „Begriff" bedeutet oder auf seine Enthaltung in Gattungen und Arten sich bezieht[3]).

Die Gestalt hingegen lehnt sich auch in begrifflicher Hinsicht gern an sinnfällige und künstlerische Vorstellungen an; sei es, dafs sie den Gedanken als Entwurf und Abrifs vorstellt oder als allseitig herausgearbeitetes dialektisches Kunstwerk. So beschränkt sich Platon darauf, Gestalt und Entwurf des Staates anzugeben, oder er mifst die unter Heranziehung des Mythus dialektisch ausgearbeitete Gestalt des Völkerhirten an der Technik der Bildhauer und der vollendet ausgeführten Gestalt eines Gemäldes[4]). Die Gestalt tritt daher auch als Erscheinung, als Äufseres, Sinnfälliges (Gestalt und Schöne), ja als der blofse Schein dem Wesen der Sache und der Innerlichkeit gegenüber. Man soll die tugendhafte Lebensführung nicht nur deshalb preisen, weil ihre äufsere Erscheinung zur Ehre gereicht, sondern auch um der dauernden Befriedigung willen, die sie dem Leben gewährt. Nicht danach, wie sich die Herrschaft des Tyrannen nach aufsen hin gestaltet, sondern in eindringender, verständiger Prüfung ist ihr Wert zu beurteilen. Wie mit

einem Vorhof und einer zweiten Gestalt umgiebt sich der Heuchler ringsum mit dem Schattenbilde der Tugend; dem wahrhaft Liebenden steht gegenüber, wer nur die Gestalt eines solchen vorspiegelt, und in bescheidener Gestalt ohne Grofsthun und Brüsten wird das Bild des verdienstvollen Schiffers dem ruhmredigen Sophisten vorgehalten[1]).

Diesen Begriff der Gestalt hätte Platon weiter entwickeln müssen, wenn der Gedanke: das Schöne sei die erscheinende Idee, für ihn bestimmend geworden wäre. Zunächst aber sieht er in den schönen Gestalten nur eine den Klängen und Farben koordinierte Form des Schönen, und nur in der auf das Räumliche beschränkten Auffassung giebt er auch eine Definition der Gestalt. Wie er im Philebos das Runde und Gerade als Beispiele schöner Gestalten anführt, so wird im Meno aus dem diesen Erscheinungen Gemeinsamen, der Gattungsbegriff der Gestalt entwickelt. Die Bestimmung: Gestalt sei, was unter allem Seienden allein stets der Farbe verbunden ist, wird zwar als thatsächlich zutreffend anerkannt, aber als Definition verworfen und durch die Fassung ersetzt: Die Gestalt sei die Grenze der Körperlichkeit[2]).

Die Gestalt hat in der Sinnenwelt eine nahezu gleiche Verbreitung wie die Farbe; Gestalt, Gröfse und Farbe sind die allgemeinsten Eigenschaften der Körper. Mit dem Wechsel der Gestalt in Gebärde und Miene sind die wechselnden Farben der Leidenschaft verbunden. Der Gestalt und Farbe gesellen sich in gleicher Verbreitung nur noch die Klänge zu. Gestalt und Klang haben alle Dinge, und die meisten auch Farbe. Die Klänge ahmt die Tonkunst nach, Gestalten und Farben die bildende Kunst, und die Schaulustigen lieben die schönen Stimmen, Farben und Gestalten, wie auch alles was aus ihnen besteht. Jene drei Grundformen bieten daher nicht nur die nächstliegenden Beispiele für den Begriff des an sich Schönen, sondern drängen sich naturgemäfs stets auf, wenn das Gebiet des Schönen veranschaulicht oder verständig gegliedert werden soll[3]).

Auch darin ist die Gestalt den Farben und den übrigen kosmetischen Elementen gleichartig, dafs sie sich auf andere Dinge übertragen läfst; wie denn die Putzkunst nicht weni-

ger durch entliehene Gestalten, als durch Farbe die Dinge verschönt [1]).

Aber auch dieser Begriff der Gestalt, die Grenze der Körperlichkeit, reicht weiter wie das Gebiet, welches Platon zunächst als die an sich schönen Gestalten ins Auge faſste. Denn Gestalt ist die Grenze eines Landes so gut wie die Form der Buchstaben, der Elemente, der Himmelskörper oder der Tiere und Menschen [2]). Die letztere stellte Platon jedoch ausdrücklich zunächst aus der Betrachtung zurück, und die Schönheit der Beispiele des Runden und Geraden, die er beibrachte, hat er nicht, wie die Schönheit der Klänge, schon selbst auf bestimmte Eigenschaften zurückgeführt. Da die Kombination des Geraden und Runden für die Gestalten jedoch eine gleich universelle Bedeutung beansprucht, wie die der Klänge für die Musik, denn was nicht gerade oder gerundet ist, vermag auch keine Gestalt zu besitzen [3]), so müssen auch die ästhetischen Elemente der Gestalten wenigstens aus anderweitigen Äuſserungen Platons herbeigezogen werden.

Von den bisher erwähnten Elementarformen haben das Bunte, das Reine und Ebene in ihrem kosmetischen Wert zwar auch auf Gestalten Anwendung gefunden [4]), aber es kam dabei nur ihre qualitative Beschaffenheit zur Geltung, nicht dasjenige, worin sich die Gestalt von Farben und Klängen unterscheidet. Schon die Instrumente, welche Platon für die Herstellung jener Grundformen der Gestalt einführt, Dreheisen, Richtscheit und Winkelmaſs, weisen auf den Ursprung ihrer Eigenschaften aus dem Maſsbegriffe hin, und das vollendet Abgemessene des Weltbaues wiederum läſst Platon an ähnliche technische Handgriffe des Weltbildners denken [5]). Nur dem Maſs ist das Runde und Gerade gleicherweise unterworfen; durch das Maſs der Abstände ihrer Elemente werden sie unterschieden, und im Maſse, sofern es seinen Ausdruck in Zahlen findet, sieht Platon den Ursprung alles Ebenmaſses und Einklanges in der vernünftigen Ordnung des Weltbaues. Erst im Maſse oder in seiner Beziehung zum Zweifachen kommt auch der Begriff des Gleichen zu einer Geltung, der

gegenüber die qualitative Gleichheit, die für das Reine und Ebene bestimmend ist, völlig zurücktritt[1]).

Das Maſs (μέτρον).

Wie in der Ordnung, so liegen auch in dem Maſse zwei unterschiedene Begriffe enthalten, ein teleologischer und ein mathematisch-ästhetischer.

Gemeinsam ist allem Maſse die Schätzung des Mehr und Weniger und des Gleichen[2]). Es setzt daher stets die Gleichartigkeit des Maſses und des Bemessenen voraus: Breiten können nicht durch Tiefen, Höhen nicht durch Längen gemessen werden[3]). So treten die Bestimmungen des Maſses ergänzend zu den qualitativen Vorzügen des Reinen und Ebenen hinzu, die sie selbst zur Voraussetzung haben. Jedes Maſs muſs endlich ein bestimmtes und ein begrenztes sein. Nichts in sich Unvollständiges kann das Maſs für irgend etwas abgeben, und so wenig als die Zahl läſst auch das Maſs ein Mehr oder Weniger zu; jedes Zahl- und Maſsverhältnis ist ebenso bestimmt, wie das Doppelte und das Gleiche[4]).

Die eine Art des Maſses nun betrifft ausschlieſslich das Verhältnis des Gröſseren und Kleineren zu einander. Ein jedes von ihnen geht dabei ganz in seiner Beziehung zum anderen auf. So werden Zahlen, Längen, Breiten und Tiefen und Dicken je untereinander gemessen[5]). Die Sonne ist das Maſs für die Bewegungszeit der Gestirne, das Jahr das Maſs der Zeitrechnung, das Handaufheben in den Wahlen; Mitte ist, was gleich weit von den Enden absteht, und die Meſskunst hat es mit der Gröſsenschätzung von Linien, Flächen und Körpern zu thun[6]).

Da diese Art des Maſses ganz auf dem Begriffe des Gleichen beruht, so kann wohl auch der ästhetische Wert hier nur in der Nebenordnung bestehen, die so gut durch die Gröſsenvorstellung Ausdruck finden kann, wie im Bunten und Reinen durch die Qualität, oder im Ebenen durch die Anordnung der Elemente. Wie sich aber der ästhetische Wert des

Bunten in blofs räumlicher Nebenordnung nicht geltend machte, weil er hier durch andere Verhältnisse zurückgedrängt wurde, so tritt auch die blofse Gleichheit des Mafses bei Platon selten als Element der Schönheit hervor, sondern bildet nur den letzten Grund oder die Bedingung für die reicheren Mafsverhältnisse oder für praktische und theoretische Werte. Es entspricht zwar noch im ästhetischen Sinne der Prachtentfaltung in Farben und Klängen in jener eschatologischen Vision, dafs auch die Moiren hier feierlich in gleichem Abstande ihre Sitze einnehmen; aber schon der Lobpreis der Gleichheit im Gorgias feiert dieses Verhältnis nicht an sich, sondern als die Bedingung der Tugendordnung im Staate und der Ordnung des Weltalls, die selbst nicht mehr in blofser Gleichheit bestehen[1]). Es wird daher dem Gleichen, als dem unmittelbaren Produkt des Mafses oder als einer bereits bestimmten Art der Ordnung, von Platon zwar schon ein ästhetischer Wert beigelegt, aber er wird nicht als ein solcher hervorgehoben, sondern geht als Bestandteil in die höheren Verhältnisse ein.

Die andere Art des Mafses urteilt über Gröfse und Kleinheit einer Sache in Rücksicht auf das notwendige Wesen des Werdens. Sie schätzt die Dinge in Hinblick auf das Mafsvolle, das Ziemliche, das Zutreffende, das Gebührende und was sonst noch in der Mitte zwischen den Extremen liegt. Nur in diesem Sinne, meint Platon, habe der viel mifsbrauchte Satz: die Mefskunst befasse alles Werdende unter sich, seine Wahrheit. Nur in dieser Bedeutung konnte daher auch der Philebos fast in wörtlichem Gleichlaut dem Mafs die erste Stelle in der Rangordnung der Güter zuerkennen[2]). Hier ist der Mafsstab kein willkürlicher, wie in den blofsen Gröfsenverhältnissen, sondern für jede Erscheinungsgruppe in ihrem Begriffe bleibend bestimmt, eine ewige Natur. Das Mehr oder Weniger hat eine feste Relation (*πρὸς τὸ μέτριον*), und der Anwendung dieser Mafsbestimmung ist daher auch alles Werdende in jeder Richtung seiner Werte unterworfen. In dieser Weise unterscheiden sich nach ihren Reden und Thaten nicht nur die guten von den schlechten Menschen, sondern auch alle Künste und ihre Werke, sowohl die Staats-

kunst wie die Malerkunst, und was sie Gutes und Schönes hervorbringen, werden dadurch bestimmt[1]). Es kann hier nicht eine Sache im Vergleiche mit einer anderen grofs oder klein genannt werden, sondern jede trägt ihr eigenes Mafs in sich. So dürfte als Mafs der Unterredungen über das Gute, für einen vernünftigen Menschen nur etwa sein ganzes Leben gelten[2]).

Eine solche Mafsbestimmung vermag nur Gott und nicht irgend ein Mensch den Dingen zu geben. Die Gleichheit nach Mafs, Gewicht und Zahl kann zwar allenfalls jeder Gesetzgeber einhalten; die wahre Gleichheit kann nur Gott beurteilen, denn in ihr sind die Gaben nach der Natur jedes einzelnen verteilt als das ihm in Wahrheit Ziemende[3]).

Jede der zwei Arten des Mafses läfst vielfache Gradunterschiede zu, denn wie hier die Mafsbestimmung des Menschen der Gottes nachsteht, so unterscheidet sich in der Schätzung des Kleineren in Bezug auf das Gröfsere die konkrete Anwendung des Mafses von der abstrakten mathematischen Beurteilung, und auch die einzelnen Gebiete konkreter Erscheinungen verhalten sich hierin keineswegs gleichartig. Das Mafs der Bewegung der Klänge und der Gestirne ist nur unsicher zu bestimmen, hingegen soll schon das geringste Verfehlen des Mafses im Sittlichen den Wert desselben in Frage stellen[4]).

Die zwei Formen des Mafses selbst hingegen sind nicht dem Grade, sondern der Art nach unterschieden, und finden daher auch eine durchaus abweichende Anwendung. Für die Erklärung der Schönheit mancher Beispiele einfacher Gestalten, wie des Runden und Geraden, könnte nur der Gröfsenvergleich in Anwendung kommen, und wäre dabei auf die Feststellung der Gleichheit in Richtung und Abstand der Formelemente beschränkt. Aber schon diese einfachsten mathematischen Gestalten, deren Teile nicht nur in ihrer Isolierung als gleiche koordiniert, sondern auch im Bestande des Ganzen zusammengehörig sind, zeichnet Platon nicht durch die allgemeinen Begriffe von Mafs und Gleichheit, sondern durch solche aus, die, wie das Ebenmafs und die Ähnlichkeit, auch eine Beziehung auf das Ganze gewinnen.

Wie der Gattungsbegriff des Mafses oft für die eigentlich gemeinten, bestimmteren Mafsbestimmungen gebraucht wird, so findet dies auch mit zwei Begriffen statt, in denen sich zunächst nur die zwei Bedeutungen des Mafses gesondert geltend machen.

Das Mafsvolle (μέτριος).

Schon ein blofser Zusatz zum Mafsbegriffe läfst in den Wendungen: mit Mafs, Einhalten des Mafses, über das Mafs, im rechten Mafse, die formelle Bedeutung der inhaltlichen weichen, die ihren besonderen Ausdruck im Mafsvollen findet[1]). Das Mafsvolle wird daher von den Definitionen ganz im Einklange mit den Angaben Platons als das Mittlere zwischen dem Überschufs und dem Mangel oder als das kunstmäfsig Genugsame bestimmt. Hingegen hat es keinen Sinn, wie dort geschieht, auch in der Definition des Mafses selbst die Begriffe des Zuviel und Zuwenig zu verwenden, da es dergleichen für das blofse Messen nicht giebt, sondern hierbei nur von mehr oder weniger die Rede sein kann[2]). So eng verband sich für das griechische Bewufstsein dem Mafse die praktisch-technische Vorstellung des Mittelmafses oder des Mafsvollen, dafs die andere Seite des Begriffes darüber ganz zurücktritt. Ob nun diese Theorie des Mittleren zwischen zwei Extremen, die schon Demokrit mit der sittlichen Schönheit in Beziehung brachte, ihren Ursprung einem ästhetischen Urteile oder blofs praktischer Beobachtung und Lebensklugheit verdankt, wird sich schwerlich entscheiden lassen. Der ästhetische Wert des Mittelmafses könnte im sittlichen Gebiete kein anderer sein, als in den einfachen Gestalten, etwa am rechten Winkel in seinem Verhältnis zum stumpfen und spitzen. Der Wert würde auf den des Gleichen oder des Ebenmafses zurückgehen und einen ähnlich neutralen Charakter haben, wie alle übrigen Elementarformen des an sich Schönen. Die Schönheit bestände auch hier in der reicheren Entfaltung einer Erscheinung gegenüber der Einseitigkeit extremer Formen. Die praktisch-moralische Verwendung des Begriffes überwiegt jedoch bei weitem die ästhetische, da er

von der trivialen Wendung: es paſst mir, bis zur Charakteristik des maſsvollen Mannes und würdigen Staatsbürgers hinauf in den mannigfaltigsten Beziehungen üblich ist[1]).

Nur ausnahmsweise wird die Schönheit auf das Maſsvolle zurückgeführt, und auch dann ist es vielleicht nur als Gattungsbegriff für die bestimmteren Maſsbegriffe des Verhältnisses und des Ebenmaſses gebraucht. So wird von der schönen, maſsvollen Mischung der Elemente des Leibes, deren Harmonie die Seele ist, gesprochen, oder es wird von dem wahrhaft musischen und harmonischen Manne gefordert, daſs er die Musik der Gymnastik auf das schönste verbinde und auf das maſsvollste der Seele zuführe[2]).

Für eine objektive ästhetische Bestimmung besagt der Begriff des Maſsvollen zu wenig, da er seine Bedeutung immer nur durch den vorliegenden Gegenstand erhält. Schon für die Gesetzgebung, bemerkt Platon, sei er unzulänglich; es reiche nicht hin, zu bestimmen, daſs eine Begräbnisfeier maſsvoll veranstaltet werde, man müsse auch angeben, wie viel oder wie wenig dazu gehöre[3]). Es war daher durchaus berechtigt, wenn Aristoteles dem Begriffe später eine subjektive Bestimmung (μεσότης πρὸς ἡμᾶς) gab, so daſs die Feststellung des für die einzelne Person Maſsvollen dem individuellen sittlichen Takte zufällt.

Das Gemessene (ἔμμετρος).

Noch näher dem Allgemeinbegriffe des Maſses steht die Bezeichnung der Gemessenheit. Sie ist zunächst nur eine Negation des Ungemessenen, sei es, daſs dadurch ein Ganzes, wie das Weltall, seine Abgrenzung findet, oder wie in der gemessenen oder gebundenen Rede die Teile zu einander und zum Ganzen eine Bestimmung finden.

Die Gemessenheit bildet, ähnlich der Ordnung, die Voraussetzung aller weiteren Vernunft und Gesetzmäſsigkeit der Dinge, indem sie dem Endlosen, Maſslosen, Unbestimmten als Begrenztes, Gemäſsigtes und Bestimmtes gegenübertritt. Die Unordnung hört zugleich mit der Ungemessenheit auf, schon

indem die Elemente der Welt ihre vorläufige Scheidung erfahren, und überhaupt Zahlen und Gestalten möglich werden[1]).

Eine bestimmtere Vorstellung wird von Platon mit dem Gemessenen nicht verbunden, und auch als dichterische Ausdrucksform besagt es nur im allgemeinen das Vorhandensein des Zeitmafses, das der kahlen (ψιλή) Prosa fehlt[2]). Das Mafslose steht weder zu sich selbst noch zu dem Gemessenen in Beziehung; erst unter Voraussetzung des Mafses gesellt sich das Gleiche zum Gleichen[3]).

Diese Allgemeinheit des Begriffes macht es verständlich, dafs die ästhetische Bedeutung sich mehr in seiner Verneinung als in der Bejahung geltend macht, zumal hier der seltenere Gebrauch der Verneinung des Ebenmafses, der Asymmetrie, ihm auch die Vertretung dieser bestimmteren Vorstellung zuweist. So besteht in der Ungemessenheit der lasterhaften Seele ihre Häfslichkeit, und das Häfsliche selbst wird das mifsfällige Geschlecht der Ungemessenheit oder das Gegenteil des Ebenmafses genannt[4]). Da in der Ungemessenheit auch jedes bestimmtere Mafsverhältnis aufgehoben ist, reicht sie zwar hin, um die Häfslichkeit einbrechen zu lassen; hingegen kann der abstrakte Begriff der Gemessenheit noch keine Schönheit begründen. Jedoch auch die Verneinung enthält nicht vorherrschend einen ästhetischen, sondern ebensogut einen theoretischen oder praktischen Tadel, wenn von der Ungemessenheit heftiger Lust, der Übel, der Knechtschaft oder des Freiheitstriebes, der Meinungen, des Essens und Trinkens oder des Besitzes gesprochen wird[5]).

Weder überhaupt ein besonderes, bestimmtes Mafsverhältnis, noch auch das Nämliche wie das Ebenmafs oder das Mafsvolle versteht Platon unter dem Gemessenen, sondern es liegt nur an der Allgemeinheit des Begriffes, dafs er oft mit diesen bestimmteren Vorstellungen alternativ gebraucht wird. Das Ebenmafs tritt daher bald logisch korrekt als nähere Erläuterung zum Gemessenen hinzu[6]), bald tritt das Ebenmafs als Gegenteil des Ungemessenen auf und wird durch Ausschlufs der Ungemessenheit gegeben gedacht[7]), oder es steht der Allgemeinbegriff schlechthin in Vertretung der Besonderungen, des Mafsvollen oder des Ebenmafses. So wird die

gerade Nase, die zwischen den Extremen der Adlernase und der Stumpfnase liegt, die gemessene im Sinne des Maſsvollen genannt, der Weinbau soll in gewissen Einschränkungen oder gemessen betrieben werden, oder die Bedeutung geht in die der Angemessenheit und der Zweckmäſsigkeit über, wenn ein Name einer Person, rücksichtlich ihres Charakters, eine Rede bezüglich der Sache, ein Mittel hinsichtlich seines Zweckes gemessen heiſst[1]). Ähnlich vertritt der Begriff auch gelegentlich die Ebenmäſsigkeit, wenn er die durchgehende Maſseinheit im Staate bezeichnet, die auf der Gleichheit aller Maſsverhältnisse oder dem Ebenmaſse beruht[2]).

8. Das Ebenmaſs (συμμετρία).

Vom Gemessenen zu der ästhetischen Maſsbestimmung, zum Ebenmaſse, leitet nur die eine Bedeutung des Maſses hinüber, die das Verhältnis der Gröſsen untereinander betrifft[3]).

Maſsvoll sowohl wie gemessen und das Gegenteil davon kann schon eine einzelne Erscheinung für sich betrachtet sein. Wird auch meist eine Teilbarkeit dabei vorausgesetzt, so fällt doch auf das Verhältnis der Teile zu einander dabei kein Gewicht. Bezüglich einander gemessen oder ebenmäſsig hingegen können nur mehrere Vorstellungen sein, die zunächst, solange von der Gröſsendifferenz abgesehen wird, durch das ihnen gemeinsame Maſs in das Verhältnis der Koordination treten. Sind diese Vorstellungen Teile eines Ganzen, so ist dieses selbst durch das Verhältnis seiner Teile ein ebenmäſsiges[4]). Erst im Ebenmaſse tritt das Maſs in eine vorherrschende Beziehung zur Schönheit, so daſs nicht nur der Philebos ausdrücklich sagt: mit dem Ebenmaſse trete man aus dem Gebiete des Guten in das des Schönen hinüber, sondern auch der Timäus das Ebenmaſs erst durch das Schöne in Beziehung zum Guten setzt: alles Gute ist schön, das Schöne ist nicht maſslos, mithin muſs ein Wesen, das als schön gelten soll, auch ebenmäſsig sein. Daher wird auch der unmittelbare Eindruck des Ebenmaſses oder seines Mangels als die Schönheit oder Häſslichkeit des Körpers, von den

Folgen, die sich für das praktische Leben in Vorteilen oder Übeln und Unbequemlichkeiten ergeben, unterschieden, und wie die Schönheit an das Ebenmafs gebunden ward, so wird die Häfslichkeit ganz allgemein als die Mafslosigkeit und Unregelmäfsigkeit bestimmt, und wiederum von der Krankheit des Leibes und der Seele unterschieden[1]).

Das Ebenmafs in dem wörtlichen Verstande, in dem das Altertum den Begriff gebraucht, beruht auf den Begriffen des Gleichen und Doppelten, die auch dem Mafs und der Zahl zu Grunde liegen. Durch Mafs und Zahl aber wird nicht nur das Grenzenlose zu einem Mafsvollen oder Gemessenen begrenzt, sondern auch der Widerstreit im Unterschiedenen wird aufgehoben, wenn im Ebenmafs und der Zusammenstimmung die Zahlenmäfsigkeit hergestellt wird[2]). Das durch Mafs und Zahl bedingte Verhältnis der Dinge kann entweder in der Gleichheit bestehen, wenn die Anzahl der Mafseinheiten in ihnen die nämliche ist, oder aber im Ebenmafse, wenn sie in dem einen gröfser als in dem anderen ist. Kann hingegen das eine nur durch eine gröfsere oder kleinere Einheit als das andere gemessen werden, so besteht Unebenmäfsigkeit. So stehen Linien miteinander, so Tag und Nacht, Tage und Monate und Jahre, und diese wiederum mit den Umläufen anderer Gestirne im Verhältnisse des Ebenmafses[3]). Miteinander mefsbar sind zwar alle gleichartigen Gröfsenvorstellungen, Längen mit Längen, Tiefen mit Tiefen und Breiten mit Breiten; aber die Ebenmäfsigkeit tritt erst mit der Durchführung des Mafses und dem Aufweise der Gleichheit im Verschiedenen auf. Während die Gemessenheit nur gegen die Häfslichkeit des Mafslosen gerichtet ist, und das Mafsvolle als die Mitte in der blofsen Gleichheit der Abstände von den Extremen der nämlichen Vorstellung besteht, vermag durch das Ebenmafs eine Beziehung zwischen dem Verschiedensten hergestellt zu werden, sofern es nur der Mafseinheit die Anwendung gestattet, und Platon führt den Begriff daher auch in alle Gebiete der Erscheinungswelt ein.

Da sich alles ungeordnet befand, gab Gott einem jeden Dinge an sich und in Beziehung auf die anderen Ebenmafs, soviel und sofern sie nur für Verhältnismäfsigkeit und Eben-

mafs zugänglich waren. Es handelt sich um die Elemente der Welt und um die Gestirne und ihre Bahnen. Während Gott die Ordnung in die Welt einführt, weil er sie für besser hielt als die Unordnung, ist in diesen weiteren Anordnungen die Schönheit bestimmend gedacht, wie denn Platon auch sagt: Gott wählte für das All die Kugelgestalt, weil er das Ähnliche für unendlich schöner hielt, als das Unähnliche[1]). Schon in den augenfälligsten Beispielen der Schönheit des Ebenmafses, den Bahnen der Gestirne und den musikalischen Klängen kann von einer mathematischen Genauigkeit des Mafses nicht die Rede sein; aber Platon hält dennoch an der pythagoreïschen Tradition der Verschwisterung beider Gebiete durch das Ebenmafs fest[2]). Namentlich ist es die Musik, die er durch Höhen- und Tiefenlage wie Langsamkeit und Schnelligkeit der Töne ganz auf das Ebenmafs gegründet denkt[3]). Aber auch in das Gebiet der konkreten räumlichen Gestalten hinein verfolgt er dasselbe Princip, sei es, dafs er das Verhältnis von Höhe und Breite und Länge der Tempel nach der Mafseinheit anordnet, oder für die menschliche Gestalt das Ebenmafs der Glieder untereinander und mit dem Ganzen fordert[4]). Je nachdem die bildende Kunst das die Schönheit bedingende Element des Körpers nach Höhe und Breite und Tiefe wiedergiebt oder nur den Anschein dessen bewirkt, falle sie unter den Begriff der abbildenden oder scheinbildenden Nachahmung[5]).

Es ist wohl anzunehmen, dafs Platon die Proportions-Theorien der gleichzeitigen Künstler nicht unbekannt waren und er, ihnen gleich, die Schönheit des Körpers in der Einheit seiner Mafse begründet ansah. Man hat daher keinen Anlafs, in diesen Fällen unter dem Ebenmafse etwas anderes zu verstehen, als was auch Polyklet auf diesem Gebiete für seine Kunst anstrebte. Ein zu langbeiniger oder sonstwie sein Mafs überschreitender Körper, meint Platon, sei einerseits häfslich, sodann, in den praktischen Mifsständen, die er zur Folge hat, die Quelle zahlreicher Übel[6]). Schönheit und Häfslichkeit haftet unmittelbar an seinen Mafsen, Übel hingegen und Vorteile erwachsen erst als die Folgen, in den Leistungen des Körpers. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs

der Tadel: Auch die geringfügigsten Ebenmafse des Körpers wissen wir herauszufühlen und zu bereden, die wichtigsten hingegen und gröfsten lassen wir unerörtert, direkt auf jene detaillierten Proportionslehren Bezug nimmt, die damals wie die Praxis der Künstler wohl auch die ästhetische Theorie der Körperschönheit beherrschen mochten [1]). Nicht sowohl eingeschränkt, sondern ergänzt will Platon jene Theorien wissen, indem er das Wichtigste, das Verhältnis von Seele und Körper hinzuzieht. Es ist derselbe Nachdruck, den auch Sokrates den Künstlern gegenüber auf den Ausdruck der Seelenzustände legte, den Platon hier für das Leben geltend zu machen sucht.

Lag in jenen Fällen überall ein Messen anschaulicher Gröfsen vor, mochten diese nun wirklich gegeben sein oder, wie in den Bahnen der Gestirne, blofs derartig angenommen werden, so verliert sich jedoch die Bestimmtheit des Begriffes des Ebenmafses schon in dieser Forderung der Erweiterung seiner Anwendung. Der Künstler hatte Sokrates gegenüber mit dem Einwande in gewissem Sinne recht: die Seele habe weder Ebenmafs noch Farbe und sei überhaupt nichts Sichtbares. Körper und Seele sind durcheinander so wenig mefsbar, wie Tiefe und Höhe, und wenn Platon das rechte Verhältnis, in welchem einem grofsen Körper auch eine grofse Seele entspricht, das bedeutsamste aller Ebenmafse, die schönste und liebenswerteste aller Schau nennt [2]), so tritt damit schon jene Ungenauigkeit des Ausdruckes ein, welche die abstrakteren und konkreteren Formen der Mafsverhältnisse nicht nur auf das mannigfaltigste wechselnd gebraucht, sondern auch in andere Begriffe hinüberspielen läfst.

Ist von dem Ebenmafs der Elemente die Rede, das die Gesundheit des Körpers bedinge, oder dem Übermafse von Kälte und Wärme, das die Jahreszeiten ordnet, so kann man es hier noch allenfalls in ähnlichem Sinne, wie in der Schönheit des Körpers, vorliegend denken, nur dafs nicht mehr, wie dort, sein ganzer Bestand, sondern nur das Resultat in das Bewufstsein tritt [3]). Schon in den Seelenthätigkeiten aber kann es sich nur noch um ein Zusammenstimmen oder um ein zweckmäfsiges Ineinandergreifen handeln, und dieser Begriff des Zweck-

mäfsigen tritt vollends in den Vordergund, wenn die ästhetische Beurteilung der praktischen oder theoretischen Schätzung weicht. So ist bald von Mitteln die Rede, welche sich ebenmäfsig zu den erstrebten Zielen verhalten, oder von den Ausflüssen der Dinge, die für die Öffnungen der Sinnesorgane passend gestaltet sind, vom Körper, dessen Wachstum seine Mühen entsprechen sollen, oder dessen Zweckmäfsigkeit für den Eheschlufs der Augenschein feststellen soll[1]). Der Boden eines Landes ist für die Ausbildung von Fufstruppen geeignet, oder eine Wendung oder ein Ausdruck für den Fortgang einer Untersuchung zweckdienlich[2]).

Wie Platon das Ebenmafs zwar ausdrücklich als ein Merkmal des Schönen anerkennt, hingegen ihm doch auch im Wahren und Guten eine gewisse Bedeutung beimifst, so zeigt die Anwendung des Begriffes in den weiteren Ausführungen und sein Sprachgebrauch, dafs der ästhetische Wert überall in den Vordergrund tritt, wo das Ebenmafs sich wirklich im Messen unterschiedener Gröfsen aufweisen läfst, während die praktischen und theoretischen Beziehungen in jenen unbestimmteren und allgemeineren Bedeutungen Ausdruck finden. Auch wird das Ebenmafs hier nicht, wie im Schönen, als konstituierendes Element des Wahren und Guten gedacht, sondern diese Begriffe werden in das Verhältnis von Grund und Folge oder Mittel und Zweck gesetzt[3]).

Auch in seinem ästhetischen Sinne tritt das Ebenmafs nicht sowohl in jenen einfachen geometrischen Beispielen des Geraden und Runden hervor, sondern in reicheren Verbindungen solcher und anderer Elemente: in den Bahnen der Gestirne, den Bauwerken, dem menschlichen Körper oder den musikalischen Klangabständen. Aber schon der fliefsende Übergang, in welchen die Baukunst jene elementarsten Beispiele schöner Gestalten mit reicheren Kombinationen derselben bringt, gestattet keine principielle Scheidung des Ebenmafses von den Elementarformen, welche die Schönheit des Runden und Geraden bedingen, sondern weist es gleich ihnen dem Gebiete des Kosmetischen zu.

Es teilt die Objektivität dieser Formen und des Schönen überhaupt, wenn über sein Vorhandensein nicht die Lust,

sondern ausschliefslich die Wahrheit entscheiden soll. Es läfst sich so gut wie die einfachen Gestalten auf andere Dinge bildend oder schmückend übertragen. Es zeigt in sich keine charakteristischen Unterschiede, sondern teilt die neutrale Natur des Kosmetischen. Selbst wenn das Ebenmafs in ästhetischem Sinne von geistigen Zuständen gebraucht werden sollte, kann in dem Verhältnis an sich nicht der Grund enthalten sein, der ihm hier einen höheren Wert beilegte, als in der Körperlichkeit. Als Ebenmafs kann es in beiden Gebieten nur in gleichem Grade gefallen, es sei denn dafs nachgewiesen würde, dafs ihm auf geistigem Gebiete eine reinere Erscheinung oder reichere Entwicklung ermöglicht ist. Letzteres ist von Platon nicht versucht, sondern der Vorzug geht auf die Voraussetzung des höheren Wertes des Geistigen und Sittlichen überhaupt zurück[1]).

Über diese Einordnung unter die kosmetischen Werte greift das Ebenmafs nur darin hinaus, dafs es eine Beziehung zwischen allen Teilen schon sehr komplizierter Erscheinungen, wie des menschlichen Körpers, herstellen kann und sie hierdurch als ein in sich geschlossenes Ganze abzugrenzen vermag. Hier berührt sich die kosmetische Schönheit mit der architektonischen Schönheit des Aufbaues der Gestalten, die vorzüglich jene neutralen Formen in den Dienst nimmt und von ihnen ihren eigenen ästhetischen Wert zu grofsem Teile entlehnt. Eine Gliederung in Haupt- und Nebenteile kann freilich durch das Ebenmafs an sich nicht bedingt sein, da sie sich bereits auf den Gröfsenunterschied der ebenmäfsigen Erscheinungen stützen würde, indem sie der einen mehr Mafseinheiten als der anderen zuspräche. Damit aber würden schon sehr mannigfaltige Verhältnisse zwischen dem Gröfseren und Kleineren entstehen, die unter keinen gemeinsamen ästhetischen Wert zu bringen wären, sondern sich in charakteristische Formen verzweigen müfsten. Platon denkt zwar, wenn er von einem ebenmäfsigen Körper spricht, an einen solchen, dessen Gliedmafsen nicht nur überhaupt mit dem Ganzen unter einer Mafseinheit stehen, sondern auch eine fest bestimmte Zahl dieser Einheiten enthalten oder nicht zu lang sind; aber er spricht es nicht aus, sondern nennt den Körper

nur in sich ungemessen, wobei es offen bleibt, ob der Überschuſs die Maſseinheit aufgehoben hat, oder nur durch eine über die feste Bestimmung hinausgehende Zahl derselben bedingt ist. Diese Zahlen würden schon für den männlichen Körper andere als für den weiblichen, und für jede Form insbesondere charakteristisch sein. Daher verbindet Platon mit dem Allgemeinbegriffe des Ebenmaſses keineswegs diese durch die Gröſsenbestimmung bereicherte Vorstellung, sondern sieht sein logisches Wesen bloſs darin, daſs zwei verschiedene Vorstellungen, ganz abgesehen von ihren übrigen Beziehungen zu einander, einer ihrer Seiten nach sich unter den verbindenden Begriff der Gleichheit stellen. Unebenmäſsig ist, was nur durch verschiedene Maſseinheiten gemessen werden kann[1]. Es ist für das Ebenmaſs mithin ganz nebensächlich, ob die Maſseinheit sich in der einen Erscheinung in sehr viel höherer Anzahl findet, als in der anderen; nur daſs sie beide überhaupt beherrscht, wird gefordert. Es wird daher auch logisch im Ebenmaſs nichts weiter gewonnen, als eine Beziehung an sich verschiedener Erscheinungen durch ein Element der Gleichheit. Auch hier ist das Resultat zunächst nur eine Koordination. Die Teile eines Körpers werden koordiniert, wenn jeder durch das gleiche Maſs mit dem anderen und dem Ganzen in eine Beziehung gesetzt wird. Dieser Wert ist kein wesentlich anderer, als er im Bunten, Ebenen und Reinen vorlag, nur daſs die Koordination hier quantitativ, dort qualitativ ausgedrückt ist. Während im Bunten aber im Unterschiede der Farben zugleich auch das Gleiche in das Bewuſstsein tritt, oder die Koordination gleichsam ausgesprochen ist, bleibt dieses Verhältnis im Ebenmaſs wie im Reinen und Ebenen latent; die Maſseinheit wird nicht besonders hervorgehoben, der Betrachter behält die Freiheit, die Erscheinungen aufeinander zu beziehen oder auf ihren bloſsen Unterschied hin zu beurteilen. Nach dieser Richtung wird das Ebenmaſs durch ein zweites Verhältnis ergänzt, das der Weltbildner ebenfalls allen Dingen so weit als möglich aufzuprägen suchte[2].

9. Das Verhältnismäfsige (ἀναλογία).

Das Verhältnismäfsige erfordert drei ausgesprochene Elemente; denn zwei Elemente ohne ein drittes schön zusammenzufügen, ist unmöglich; es bedarf eines mittleren, welches beide verbindet. Das schönste Band aber ist dasjenige, welches sich selbst und die zu verbindenden in die gröfstmögliche Einheit setzt, und das vermag nur die Verhältnismäfsigkeit auf das schönste zu leisten[1]).

Platon sagt nicht, dafs nur hier ein Bindeglied als drittes Moment vorhanden sei. Auch alle übrigen ästhetischen Elementarformen, die er berührt, setzen eine Beziehung der Zweiheit oder Mehrheit durch ein Bindeglied voraus. Während der negative Begriff der Ordnung blofs die schlechthin geistlose Isolierung aufhebt und damit die Bedingung und Voraussetzung oder abstrakte Zusammenfassung aller Werte bildet, hebt das Moment der Gleichheit in positiver Form die Gleichgültigkeit blofser Mannigfaltigkeit oder den Dualismus, das Nebeneinander des blofs Unterschiedenen, in eine ästhetische Synthese auf. Das geschieht im Bunten, Ebenen, Reinen so gut wie im Ebenmafs. Was die Verhältnismäfsigkeit zur schönsten Synthese macht, ist, dafs hier der geistige Vorgang ausgesprochen wird, indem das vermittelnde Moment zu einem Gliede der Verbindung selbst wird, und damit in das Auge fällt. Die Mafseinheit in Anwendung zu bringen, und damit die Beziehung des Ebenmafses zwischen zwei Gröfsen herzustellen, kann noch als Sache der Willkür erscheinen, da das Mafs hier nicht angegeben wird. Sind hingegen drei Erscheinungen in ein Verhältnis verbunden, so sprechen sie das gewissermafsen selbst aus, worauf es ankommt; das Mittlere weist verbindend auf beide Richtungen der Abweichung hin; die Notwendigkeit des Zusammengehörens drängt sich hier unwillkürlich dem Betrachter auf. So hat denn auch Platon erst anläfslich des Verhältnisses den wichtigen Begriff der Vermittlung, der, wie aller Geistesthätigkeit, auch der ästhetischen Vorstellung notwendig ist, hervorgehoben[2]).

Freilich wird es auch hier auf die Augenfälligkeit der Seiten der Erscheinungen ankommen, welche diese Bezie-

hung herstellen sollen. Die vier Elemente: Feuer, Luft, Wasser und Erde, legen durch die Eigenschaften der Schwere und Dichtigkeit, nach denen sie schon in der Natur angeordnet erscheinen, den Gesichtspunkt des Verhältnisses nahe. Hingegen ist die Anordnung der willkürlich den Elementen untergeschobenen geometrischen Grundformen: Tetraeder, Oktaeder, Ikosaeder und Hexaeder, für die Anschauung keineswegs beredend, da man nach anderen Gesichtspunkten den Hexaeder zwischen den Tetraeder und Oktaeder stellen und den Dodekaeder in der Reihe vermissen könnte.

Dergleichen Erscheinungsreihen bietet die Natur jedoch auch unter Beihülfe der Phantasie nur selten dar, und auch Platon hat daher das Verhältnis nur spärlich in Anwendung gebracht. Schon über die Massenverteilung und Bewegung der Elemente kann nur die Versicherung gegeben werden: auch sie seien von Gott nach Verhältnissen geordnet[1]).

Eine zweite viergliedrige Reihe bot sich Platon auf dem Gebiete der Erkenntnislehre in den Begriffen: Wissenschaft, Reflexion, Glauben und Schein, dar; aber er verzichtet auf eine genauere Bestimmung der Gegenstände dieser Thätigkeiten, in ihrem Verhältnis zum Sein und Werden, einzugehen[2]).

Bei aller Kühnheit solcher Aufstellungen bewahrt Platon sein philosophischer Takt vor jeder pedantischen Durchführung und Wiederholung desselben Gedankens. Er begnügt sich, dergleichen Beziehungen leicht zu streifen, wie: dafs der Sophist, Staatsmann und Philosoph so wenig gleichwertig gelten dürfen, dafs sie sich sogar mehr wie in geometrischem Verhältnis unterschieden[3]). Namentlich auf dem anschaulich wenig kontrollierbaren Boden der Systematik haben sich solche Anordnungen stets eine ästhetische Anziehungskraft bewahrt, die nicht sowohl im Princip, als ihrer Durchführung nach zu beanstanden wäre. So stellt schon die Schrift über die Weltseele eine Vierteilung der Körpertugenden: Gesundheit, Sinnesschärfe, Stärke und Schönheit auf und bringt sie in ein Verhältnis zu den Tugenden der Seele, zu: Besonnenheit, Einsicht, Tapferkeit und Gerechtigkeit[4]), und die Epinomis findet überhaupt in den Verhältnissen der Zahlen das tiefste Wesen

der Dinge erschlossen[1]). Wie schon hier das Verhältnis die ästhetische Bedeutung mit der Anschaulichkeit einbüſst, indem es nur verborgene Zusammenhänge der Erkenntnis erschlieſst, so gewinnt auch sprachlich das Wort die Bedeutung einer auf Berücksichtigung von Ähnlichkeiten gegründeten Reflexion im Gegensatz zur unmittelbaren Auffassung etwa der Sinne. So lasse sich der Grundstoff nur durch Analogie erkennen, nicht aber unmittelbar wahrnehmen, und über Sein und Zweck der Dinge unterrichteten uns nicht die auch den Tieren zustehenden Sinne, sondern das auf der Grundlage der Wahrnehmungen erwachsene Nachdenken[2]). Überhaupt bildet dieses Nachdenken den Vorzug des Menschen vor dem Tiere, des Besonnenen vor dem von Affekten Geleiteten, des reifen Mannes vor dem Kinde, indem es sich im Überlegen und logischen Folgern bewegt[3]).

In den einfachen Gestalten hat Platon zwar dieses ausgeführte Verhältnis der Analogie nicht hervorgehoben, aber die Art und Weise seiner Verwendung und Schätzung als Schönheitselement, wie auch seine logische Natur stellt es in eine Reihe mit den übrigen abstrakten Grundformen des Schönen. Der Wert des Verhältnisses an sich bleibt der nämliche, ob es in den Elementen und Bahnen der Weltkörper oder in den Beziehungen der Tugenden aufgewiesen wird. Für das Wesen der Sache ist es gleichgültig, ob die Analogie in arithmetischer oder geometrischer Form verläuft, immer ist es die Gleichstellung der Glieder des Verhältnisses, worauf der Nachdruck liegt, und so wie im Ebenmaſs tritt auch hier der Gedanke der Koordination als das gemeinsame Band der kosmetischen Elemente hervor.

Die Schwierigkeit des Nachweises der erforderlichen Maſsbestimmungen setzt der ästhetischen Bedeutung des Ebenmaſses wie des Verhältnismäſsigen feste Grenzen, deren Überschreiten die Begriffe verflüchtigt oder dem Spiele der Willkür preisgiebt. Nicht zum Vorteil der Klarheit fehlen diese festen Anhaltepunkte des Maſses einem dritten Begriffe, der von den quantitativen Formen wieder auf die Qualität der Erscheinungen zurückgreift.

10. Der Zusammenklang (ἁρμονία).

Auch die Harmonie ist wie das Ebenmafs und das Verhältnismäfsige dadurch von dem Gemessenen und Mafsvollen unterschieden, dafs hier eine Beziehung verschiedener Vorstellungen aufeinander, eine Synthese stattfindet[1]). Darum werden unter den Tugenden des Staates und des Einzelnen nicht die Weisheit oder die Tapferkeit, sondern nur die Gerechtigkeit und die Besonnenheit einer Harmonie verglichen. Jene sind nur die tugendhafte Vollendung einer einzelnen Richtung der Seele oder des Staates; diese hingegen sollen die verschiedensten Funktionen in Einhelligkeit setzen. Im Staate als einem gerechten sollen die Stärkeren, Schwächeren und die Mittleren, seien sie es nun an Einsicht, Macht, Anzahl, Besitz oder dergleichen mehr, im Einklang stehen. Die Besonnenheit der Seele soll deren drei Grundkräfte zusammenstimmen machen, sie wird der Harmonie in ihrem Verhältnis zu den drei Klängen des harmonischen Grundakkordes verglichen. Daher stellt auch die Analogie der Seelen- und Körpervorzüge mit einem gewissen Rechte die Gerechtigkeit der Seele der Schönheit des Körpers zur Seite[2]).

Jedoch es genügt nicht, dafs die Einheit, wie im Ebenmafs und im Verhältnis, sich nur in Gestalt von Mafs und Zahl geltend macht; die Beziehung der Vorstellungen wird hier unmittelbarer und enger gedacht. Die Harmonie ist das unmittelbare Resultat der sie bedingenden Vorstellungen, ein Zusammenstimmen, eine Art der Übereinstimmung, ein der Mischung verwandtes[3]). Sie haftet daher ganz an der Natur ihrer Elemente und ist gerade so Harmonie, wie jene zu einander gestimmt sind. Je nach der Beschaffenheit jener kann sie zwar mehr oder weniger Harmonie sein, nie aber kann sie zu ihnen in einen Gegensatz treten[4]). Sie ist nichts, abgesehen von ihren Bestandteilen; hat weder vor ihnen, noch nach deren Aufhören eine selbständige Existenz. Sie besitzt an sich keine bestimmende Kraft, sondern ist ihrem Dasein wie ihrer Beschaffenheit nach eine Folge[5]). Ihr ganzes Wesen besteht darin, die Einigung ihrer Bestandteile zu sein. Nicht die Harmonie selbst, wie

Heraklit sich schlecht ausgedrückt habe, tritt in einen Gegensatz auseinander oder schliefst fortbestehende Gegensätze in sich, sondern nur vor ihrem Eintritt war ein Entgegengesetztes vorhanden; in ihr ist alles Entgegengesetzte geeint[1]). Es komme, führt eine der Etymologien des Kratylus aus, bei der Harmonie auf das Zugleich (ὁμοῦ) aller Elemente an. Sie verhält sich zu ihren Elementen nicht wie ein äufserlicher Zweck zu seinen Bedingungen, sondern diese müssen in der Folge selbst zur Geltung kommen. Wer etwa aus Eigennutz seine Begierden gewaltsam im Zaume hält, und dadurch zwar ein relativ anständiges Wesen gewinnt, besitzt damit noch durchaus nicht die wahre Tugend einer harmonischen, einhelligen Seele, denn er ist nicht ohne Zwiespalt in sich selbst, nicht wahrhaft einer, sondern ein Doppelwesen[2]).

Platon verbindet in seiner Auffassung der Harmonie die Ansichten der Pythagoreer mit denen Heraklits. Wie jene geht er von der musikalischen und astronomischen Bedeutung aus, giebt ihr dann aber eine so umfassende Anwendung, dafs sie alle Zahlenbestimmungen weit hinter sich zurückläfst und selbst über die Bestimmung Heraklits, über den Ausgleich der Gegensätze hinausgreifend, nur noch ein Zusammenstimmen des Unterschiedenen im Auge hat.

Die Erkenntnis des Harmonischen, heifst es, sei Sache der Tonkunst, und sie verstehe darunter die Ordnung der Stimme, in der sich das Hohe mit dem Tiefen gleichzeitig verbindet[3]). Hierfür giebt Platon eine physiologische und eine psychologisch-ästhetische Erklärung. Nach der ersteren können die Klänge, welche als schnelle und langsame hoch oder tief erscheinen, uns entweder unharmonisch zugeführt werden, wenn die von ihnen in uns bewirkten Bewegungen einander unähnlich sind, oder aber zusammenstimmend, wenn die Bewegungen ähnlich sind. Im letzteren Falle würden die langsameren Bewegungen, die früher angekommenen und rascheren, aber nun schon nachlassenden und den später eingetretenen Bewegungen ähnlich gewordenen, einholen. Dieses Einholen aber geschehe nicht etwa so, dafs sie eine andere verwirrende Bewegung hinzu bringen, sondern derart, dafs sie den Anfang der langsamen Bewegung in den der schnelleren einfliefsen lassen und

so eine Ähnlichkeit herstellend, das Hohe und Tiefe zu einem einzigen Eindruck (πάϑην) verschmelzen. Platon mufste mithin eine Periodizität der Schallbewegung annehmen, da die harmonischen Klänge, trotz ihrer verschiedenen Schnelligkeit, in gewissen Anfangspunkten ihrer Bewegung koinzidieren sollen.

Aus den Wahrnehmungen dieses Einklanges nun erwachse den Thörichten zwar eine blosse Lust (ἡδονήν), den Verständigen aber Freude (εὐφροσύνην) über die Nachahmung der göttlichen Harmonie in endlichen Bewegungen[1]).

Näher wird diese auf einer Verstandesthätigkeit beruhende Freude oder die ästhetische Bedeutung der Harmonie dahin bestimmt und erweitert: Es verhalte sich mit der hörbaren Harmonie ganz wie mit der sichtbaren Weltharmonie. Gott habe uns das Gesicht verliehen, damit wir, die Umläufe der Vernunft am Himmel erkennend, hieraus für den Umlauf unseres eigenen Denkens Nutzen zögen. Da diese mit jenen, obwohl als die gestörten mit ungestörten verwandt seien, so vermögen wir, indem wir jene erkennen, und an der Richtigkeit des natürlichen Denkens Teil gewinnen, durch Nachahmung der fehllosen göttlichen Umläufe unsere irre gehenden wieder herzustellen.

Das Nämliche gelte nun auch von der Stimme und dem Gehör, die zu der gleichen Bestimmung und demselben Zwecke uns von den Göttern verliehen seien. Nicht nur die Rede sei hierfür bestimmt und trage das Meiste dazu bei, sondern auch alles der musikalischen Stimme Dienstbare sei dem Gehör um der Harmonie willen verliehen. Die Harmonie nämlich habe den Umläufen unserer Seele ähnliche Bewegungen, und scheine dem in vernünftiger Weise mit den Musen Verkehrenden nicht, wie es jetzt wohl gilt, zu einer vernunftlosen Lust zu dienen, sondern von den Musen als Beistand gegeben zu sein, um den unharmonisch gewordenen Umlauf der Seele in uns zur Ordnung und Übereinstimmung mit sich selbst zurückzuführen[2]).

Das gleiche Ziel, die vernünftige Gesetzmäfsigkeit der Seele, wird hiernach auf dreifache Weise erreicht: durch die zur Philosophie führende, vom Gesicht vermittelte Weltbetrach-

tung, durch die Unterredung oder Belehrung und durch die musikalische Harmonie. Diesen drei Wegen ist gemeinsam: die Verwandtschaft des Objektes mit dem Geiste des auffassenden Subjektes. Die Weltordnung, die Rede und die Harmonie sind der normalen Beschaffenheit des Geistes verwandt, und stellen durch ihre Vorbildlichkeit diese wiederum her, wo sie gestört ist. Ein Objektives, Vernunftverwandtes nimmt also Platon, ganz in Übereinstimmung mit Heraklit, auch in der sinnlichen Erscheinung der Harmonie an. Wie alles Schöne, soll auch die musikalische Harmonie nicht vernunftlose Lust bewirken, sondern die verwandte Natur des Geistes ansprechen. Diesem gleichen Ziele der sichtbaren Weltordnung, der Rede und der Harmonie, tritt aber ein Unterschied in der Art des Wirkens an die Seite. Das Gesicht ist nur die Bedingung, ohne die das Verständnis der Weltordnung unmöglich wäre; diese selbst aber geht weit über das Augenfällige hinaus, wenn sie mit der Erkenntnis der Zahl und der Zeit die Erforschung des Alls aufnimmt und in die Philosophie selbst ausläuft. Die Wirkung wird daher auch an ein Erlernen und Insichaufnehmen der richtigen Naturgedanken gebunden gedacht. Es tritt mithin das ganze Gebiet theoretischer Erkenntnis vermittelnd zwischen die Wahrnehmung der Gestirne und die Wiederherstellung des rechten Geisteszustandes des Subjektes ein; dieser Erfolg selbst wird auf das Denken (διανοήεως) und die Gedanken bezogen [1]).

Ein Gleiches gilt nun auch von der belehrenden Rede, welche den gesamten Erkenntnisinhalt, nur auf anderem Wege, durch das Gehör, dem Geiste vermittelt. Platon braucht daher auch auf sie nicht weiter einzugehen. Weit direkter hingegen wird die Wirkung der musikalischen Harmonie gedacht. Während das Denken, das Subjektive, dort dem Objektiven, den Bewegungen des All, dem Göttlichen verwandt gedacht wird, ist hier vielmehr die Harmonie der Klänge, das Objektive, den Bewegungen der Seele, dem Subjektiven verwandt vorgestellt und zu diesem Zwecke den Menschen von den Musen gegeben. Die musikalische Harmonie ist selbst nur ein Abbild der göttlichen Harmonie der Welt in end-

lichen Bewegungen, und verhält sich zu ihr in gleicher Weise, wie dort das Denken. Zwar soll auch hier die Wirkung an die Vernunft gebunden sein (μετὰ νοῦ), aber sie bezieht sich nicht, wie dort, ausschliesslich auf das Denken und die Erkenntnis, sondern auf die Bewegungen der Seele überhaupt (τῆς ψυχῆς). Die Wirkung der Harmonie konnte daher auch als ein einziger Seelenzustand (μία πάϑη) definiert werden, ein Ausdruck, der schwerlich gebraucht wäre, wenn es sich hier um eine zahlen- oder begriffsmäſsige Erkenntnis handelte[1]). Zwar wird von dem Musikverständigen (σοφός) verlangt, daſs er die zahlenmäſsig bestimmten Tonabstände nach Höhe und Tiefe, ihrer Anzahl und Beschaffenheit nach kenne, und die Bestimmungen der Abstände und die aus ihnen gebildeten Zusammenstellungen, die man von Alters her Harmonie nennt; aber andererseits gilt gerade die Musik im Gegensatze zur Baukunst als Repräsentantin solcher Künste, in denen sich mit Zahl, Maſs und Gewicht nichts ausrichten läſst. Hier sei man auf ein bloſses Abschätzen und auf eine Ausbildung der Wahrnehmung durch Übung und Gewöhnung angewiesen und müsse das Vermögen des rechten Zutreffens herbeiziehen, das durch Übung und Mühe seine Stärke gewinnt. Die Musik verbinde das Zusammenstimmende nicht nach Maſs, sondern durch die Übung des Treffens[2]). Auch bezieht Platon die Zahlenbestimmungen der Tonabstände nicht auf das Hörbare der Klänge, auf das Hohe und Tiefe, sondern auf ihre Bedingung, das Schnelle und Langsame der Bewegung oder Länge und Kürze der Saiten. Und auch hier noch kommen die Zahlen nur indirekt in Betracht, nämlich insofern sie die Verwirrung der zusammentreffenden Bewegungen durch Koinzidenzpunkte vermeiden lassen, und eine bestimmte Qualität der Bewegung herstellen[3]). Vollends nicht die Zahlen, sondern das Hohe und Tiefe bilden den Gegensatz, der in der Harmonie selbst aufgehoben ist[4]). Nur die Ausdrucksweise des Heraklit, nicht seinen Gedanken tadelt Platon, dem er sich vielmehr anschlieſst. Wie Heraklit, so faſst auch er die Harmonie als ein Verhältnis qualitativ verschiedener oder entgegengesetzter Elemente auf, und kann daher auch neben der Betonung der völligen Abhängigkeit und Bestimmtheit der

Harmonie durch ihre Elemente nur noch das Moment der Einheit hervorheben, zu der sich die Gegensätze zusammenschliefsen. Worin diese Einheit besteht, ist überhaupt nicht weiter zu verdeutlichen, da es sich um ein durchaus originelles Verhältnis handelt, das nur etwa in der Mischung, der mechanischen Einheit des qualitativ Verschiedenen, eine Analogie hat. Die Harmonie ist ein Zusammenstimmen, das Zusammenstimmen ist eine gewisse Übereinstimmung [1]).

Die Harmonie ist daher das der Tonkunst eigentümliche Element, in dem die Stimme zu ihrer Geltung kommt, das Princip ihrer Ordnung; während das Mafs der Tonbewegung, der Rhythmus, nicht nur in der Musik, sondern auch im Tanze Verwendung findet, da er eine Bestimmung der Bewegung überhaupt ist [2]). In den Rhythmen wird die Haltung, in den Harmonien wird das Lied nachgeahmt, und in die Harmonienkunde wird das Wesen der musikalischen Bildung gesetzt, weil es hier auf die Behandlung der Höhe und Tiefe der Klänge ankommt [3]).

Das Vernunftmoment in der Auffassung der Harmonie kann daher nicht, wie in den Kategorien des Mafses, auf die Erkenntnis der Gröfsenbeziehungen zurückgeführt werden, sondern nur in der Unterscheidung des Verschiedenen oder Entgegengesetzten und der Erfassung dieser eigentümlichen musikalischen Einheit bestehen.

Durch die Beziehung qualitativ verschiedener Elemente auf einander zeigt sich die Harmonie mit dem Bunten näher verwandt, als mit dem Ebenmafs. Im Bunten jedoch liegt die von der Koordination vorausgesetzte Einheit nur in dem Allgemeinen und Gattungsmäfsigen, dem Farbigsein oder dem Gestaltetsein. Es werden daher keine charakteristischen Unterschiede der Buntheit geltend gemacht. Die Einheit der Harmonie hingegen nimmt die besonderen Werte ihrer Bestandteile derart in sich auf, dafs sie, je nach deren Beschaffenheit, verschiedene Charakterbestimmungen erhält. Es kommt hier auf die Auswahl der Elemente und ihr Verhältnis zu einander an, nicht auf ein blofses Nebeneinander, wie in dem Bunten. Die Harmonien berühren sich hierin mehr mit den einzelnen Farben in ihrem Verhältnis zu Licht und Dunkel.

In der kunstreichen Ordnung der Spindel der Notwendigkeit klingen acht Töne zu einer Harmonie zusammen [1]), und an den üblichen Harmonien werden wichtige Wertunterschiede geltend gemacht. Die kläglichen Harmonien werden von den Opferfeierlichkeiten verwiesen. Die trübselige karische Muse wird auf bestimmte Trauertage beschränkt. Die thränenreichen Harmonien, wie die gemischt-lydische und hochlydische und andere mehr, werden selbst für die Weiber untauglich erklärt und aus dem Staate verbannt. Ein gleiches Schicksal trifft die weichlichen und trägen, die bei Gelagen üblich waren: die jonische, die lydische und alle anderen, die man schlaffe nennt [2]).

Als wohlthätig wirkend hingegen hebt Platon zwei Harmonien hervor, neben der dorischen die phrygische, und weist ihnen bestimmte Aufgaben in der Staatserziehung an. Die eine dient dem kriegerischen und allem notgedrungenen Thun zum Ausdruck, das selbst in Unglück, Drangsal und Tod dem Geschick gefasst und unerschüttert begegnet. In der anderen spricht sich das friedliche und freiwillige Thun, in Unterredung und Bitte als Gebet an die Götter, als Unterweisung und Belehrung an die Menschen gerichtet aus. Es ist das besonnene und mafsvolle, mit seinen Erfolgen zufriedene Handeln, dem diese Tonart dient. Der Gegensatz dieser Harmonien liegt im Gewaltsamen und Freiwilligen, in Unglück und Glück, in Besonnenheit und Tapferkeit, die sie auf das schönste nachzuahmen vermögen [3]). Derselbe Unterschied wird als der des Männlichen und Weiblichen bestimmt, und dem ersteren alles Grofsartige und zur Tapferkeit Neigende, dem letzteren das Besonnene und Gehaltene zugewiesen [4]).

Es sind dieselben Grundformen der charakteristischen Schönheit, die in den einzelnen Farben und Klängen unberücksichtigt blieben, oder doch nur angedeutet wurden, in der musikalischen Harmonie aber sich zu festen Bestimmungen gestalten und nur in der Art und Weise, wie sich hier hohe und tiefe Klänge verbinden, den Grund ihres Unterschiedes haben können. Nicht der Grad des Harmonischen zeichnet die einen vor den anderen aus, sondern wie hohe und tiefe Klänge sind

auch ihre Harmonien qualitativ unterschieden. Die allgemeine Bestimmung der Harmonie hingegen, die Übereinstimmung eines Verschiedenen, mufs nicht nur in allen jenen Arten der musikalischen Harmonie vorliegen, sondern auch wesentlich die gleiche bleiben, wenn Platon den Begriff auf ganz andere Vorstellungskreise anwendet. Gerade die qualitative Verschiedenheit der Elemente der Harmonie erleichtert eine solche Verbreitung ihrer Herrschaft und gestattet, Zusammenhänge auch dort aufzufinden, wo die quantitativen Kategorien der Zahl und des Mafses versagen.

Im Anschlusse an die Pythagoreer wird die Harmonie zunächst auf das Weltall angewandt, indem die Weltseele als Träger derselben gedacht wird. Während aber die Mischung und Verteilung des Weltstoffes und die Konstruktion der Weltseele von Zahlen- und Mafsverhältnissen bestimmt werden, wird die Harmonie in der Mischung der Seele aus qualitativ verschiedenen Elementen, und bei der Verbindung ihrer gleichfalls qualitativ unterschiedenen Bewegungskreise herangezogen[1]. Wie die Gottheit nach dem Timäus dieses schön gefügte All für unverletzlich erklärt, so wird im Staate die Spindel der Notwendigkeit aus ihren Teilen harmonisch zusammengefügt, und die Klänge, die ihre Umläufe begleiten, sollen sich zu einer Harmonie verbinden[2].

Weiter sind es dann die Jahreszeiten, in denen eine mafsvolle Mischung und Harmonie des Kalten und Warmen, des Feuchten und Trockenen, also der wichtigsten Gegensätze irdischer Elemente, bewundert wird, aus der den Pflanzen, Tieren und Menschen Gedeihen und Gesundheit abfolgt[3].

Mit Vorliebe verweilt endlich Platon bei den harmonischen Verhältnissen des seelischen und staatlichen Lebens, durch die er Wahrheit und Tugend begründet hält. Wird jede Seite der Seele in ihrer besonderen Bedeutung anerkannt und in eine Beziehung zu den anderen gesetzt, so bilden sich seelische Harmonien, aus denen wiederum auch das Ganze sich harmonisch zusammenfügt. Darum sind es nicht die tugendhaften Vollendungen einzelner Seelenkräfte, wie die Tapferkeit und Weisheit, sondern die Tugenden der Besonnenheit und Gerechtigkeit, die eine Mehrheit verschiedener

Thätigkeiten regeln, die Platon einer Harmonie vergleicht[1]). Nur wenn die rauhe und weiche Seite der Seele zu einer Harmonie zusammenstimmen, ist sie zugleich von den Tugenden der Tapferkeit und der Besonnenheit geschmückt, während sie unharmonisch der Weichlichkeit oder der Roheit verfällt[2]). Die schönste Art der Harmonie findet Platon daher nicht in Leier und Spiel, sondern in der Seele des wahrhaft musischen Mannes, des Sokrates, dessen Reden und Handlungen in harmonischem Einklange stehen. Sie sei einfach dorisch, weder jonisch noch phrygisch oder lydisch, und allein wahrhaft hellenische Harmonie[3]). Wie hier der dorischen Harmonie in übertragenem, nicht in streng musikalischem Sinne gedacht wird, da sie dort vielmehr eine berechtigte Ergänzung durch die phrygische finden sollte, so kann auch der Schönheitsvorzug der seelischen Harmonie überhaupt nicht aus dem Wesen dieses Verhältnisses selbst hergeleitet werden, sondern nur aus Wertunterschieden stammen, die dem sittlichen Leben an sich eine höhere Stellung zuweisen. So wenig das Gleiche dadurch eine Steigerung erfährt, dafs es nicht in den Farben, sondern in den Handlungen sich geltend macht, so wenig kann auch der Wert des Einklanges von der Art der Gegenstände abhängig gemacht werden, an denen er aufgewiesen wird. Platon hat jenen Wertunterschied nicht etwa aus einem gröfseren Reichtume der harmonischen Beziehungen begründet, sondern einfach vorausgesetzt; der Einwand gegen die Auffassung der Seele als Harmonie ist durchaus zutreffend: dieselbe Rede gelte von jeder anderen Harmonie, auch von der Harmonie der Leier und der Saiten könne man sagen, sie sei ein Unsichtbares, Unkörperliches und überaus Schönes und Göttliches[4]).

Namentlich die Rede wird von Platon gern als ein harmonisches Gebilde betrachtet. Nicht jedes Wort füge sich in ihr zum anderen, sondern nur, wenn ein Nennwort und ein Zeitwort sich verbinden, giebt es eine Harmonie, und schon diese einfachste Verknüpfung ist eine Rede. Wie die Dinge selbst sich bald harmonisch verhalten, bald nicht, so gelte es auch von ihren Zeichen in der menschlichen Stimme, und die innere Harmonie der Rede ist der Ausdruck eines freien,

philosophischen Geistes [1]). Wie die Musik, suchen auch alle anderen Künste und Gewerke, Maler, Baumeister und Schiffsbauer, ihre Aufgaben derart zu vollenden, daſs sie jedes Stück der Ordnung nach an seine Stelle bringen und das Verschiedenste nötigen, sich ziemlich und harmonisch zu einander zu verhalten, bis daſs sich das Ganze als ein geordnetes und geschmücktes Werk darstellt. Auch die Rede soll es ihnen hierin nachthun [2]).

So tritt denn auch die Harmonie hier unter den Gesichtspunkt des Schmuckes. Sie zeigt sich auch darin dieser Form der Schönheit zugehörig, daſs sie nicht an der besonderen Natur eines Dinges haftet, sondern auf die mannigfaltigsten Gegenstände übertragen werden kann und selbst noch dort einen Schein der Schönheit zu bewirken vermag, wo die Natur sie einem Wesen vorenthielt; denn selbst eine lächerliche Person würde durch passende Schuhe und Kleider schöner erscheinen, als sie es in Wahrheit ist [3]). Es kann daher zwar das Harmonische so wenig, wie das Schickliche, als die Begriffsbestimmung oder Idee des Schönen gelten, aber das hindert nicht, daſs ihm ein unveränderlicher Schönheitswert anhaftet, der alles, was die Harmonie in sich aufnimmt, verschönt.

Obwohl Platon auch die Malerei unter den Künsten anführt, welche ihre Werke möglichst harmonisch zu gestalten suchen, hat er doch eine Harmonie der Farben so wenig wie die der Gestalten eingehender berührt. Finden diese ihr Gesetz im Ebenmaſse, so wird dem Zusammenwirken jener im Bunten Rechnung getragen. Auch anläſslich des Farbenspieles auf der Spindel der Notwendigkeit läſst Platon den gröſsten Kreis zwar bunt, also wohl in allen Farben gefärbt sein, den übrigen spricht er aber nur weiſse, gelbe und rötliche Färbungen zu, so daſs auch hier an eine Auswahl besonders gut zusammenstimmender Farben nicht gedacht wird [4]).

Eine Verdeutlichung des Wesens der Harmonie wäre auch durch eine Berücksichtigung der Farben nicht gewonnen worden, da sich das Moment des Zusammenstimmens selbst einer weiteren Analyse entzieht. Die Bestandteile, die in eine Harmonie zusammentreten, bilden hier ihrer Qualität

nach dasselbe Verhältnis, wie es auf quantitativem Wege durch das Ebenmafs hergestellt wird. Sofern sie eine Harmonie bilden, hat kein Element über das andere ein Übergewicht, sondern sie werden einander in Form der Nebenordnung verbunden. Hierin stimmt daher auch begrifflich die Harmonie mit den übrigen kosmetischen Elementen des Schönen, mit dem Bunten, Ebenen und Reinen, überein und berechtigt ihre Zusammenfassung mit jenen. Nur in den charakteristischen Unterschieden der Harmonie hätte diese Nebenordnung durch andere Gesichtspunkte wenn auch nicht aufgehoben, so doch eingeschränkt werden müssen; auf sie aber ist Platon, da sie schon dem engeren Gebiete der Musik angehören, nicht näher eingegangen.

11. Das Bewegungsmafs (ῥυθμός).

Gleich der Harmonie gehört zwar auch der Rhythmus vorwiegend der Musik an, aber er ist ihr nicht wie jene eigentümlich, sondern verbreitet sich auch auf die Bewegungen des Körpers im Tanze. Auf ruhende Gestalten hingegen wird er von Platon nicht bezogen, und auch auf Vorgänge des Seelenlebens findet er wohl nur in übertragenem Sinne Anwendung[1]).

Da die Harmonie das specifisch musikalische Element ist, kann sie auch das Lied, den Gesang oder die Melodie vertretungsweise bezeichnen, oder umgekehrt durch jene ihren Ausdruck finden. Ist die Gestalt in ähnlicher Weise auf die Körper eingeschränkt, so bildet der Rhythmus das Bindeglied zwischen der Bewegung von Stimme und Körper[2]). Daher kann die musische Kunst als Harmonie und Rhythmus zusammengefafst werden, indem die Harmonie die Lieder, der Rhythmus die Stellungen befafst[3]).

Der Rhythmus gilt daher, nächst der Harmonie, als das wichtigste Element der musischen Kunst und wird von Platon auch begrifflich in enge Beziehung zur Harmonie gesetzt. Ist die Harmonie die Ordnung der Stimme, so ist der Rhythmus die Ordnung der Bewegung. Wird dort das der Höhe

und Tiefe nach Verschiedene in Übereinstimmung gebracht, so stellt der Rhythmus dasselbe Verhältnis in dem als schnell und langsam Unterschiedenen her. Auf Übereinstimmung komme es in beiden Fällen an [1]). Es ist wohl anzunehmen, daſs Platon auch in dem Rhythmus, trotz der Voraussetzung eines Maſses der Bewegungsgröſse, ein qualitatives Verhältnis sah. Darnach würde der Rhythmus nur eine ähnliche Koordination des Schnellen und Langsamen enthalten, wie die Harmonie des Hohen und Tiefen.

Wie die Harmonie, so ist auch der Rhythmus eine Gabe der Musen mit der Bestimmung, dem Ungemessenen und der Anmut Bedürftigen in den Seelen Abhülfe zu leisten. Wennschon es allen Lebewesen unmöglich sei, in der Jugend ihre Stimme und ihren Körper in Ruhe zu halten, so brächten es die übrigen alle doch nur zu einer ungeordneten Äuſserung. Den Sinn für Ordnung in beiden Gebieten habe von den übrigen Lebewesen keines; nur in der Natur des Menschen befinde sich dieser Besitz [2]). Auch hier wird daher das ästhetische Verhältnis an eine Bethätigung der Vernunft gebunden gedacht, wie sie die Harmonie erforderte.

Da im Rhythmus, wie in der Harmonie, bereits eine Einheit koordinierter Elemente vorliegt, so sollen sie nicht selbst wieder als bloſse Elemente benutzt werden, um eine rhythmische oder harmonische Buntheit hervorzurufen, sondern sich in feste, charakteristische Formen gliedern, und diese unvermischt festgehalten werden [3]). Überhaupt sollen alle Elemente der musischen Kunst, Gestalt und Rhythmus, Wort und Gesang, in Übereinstimmung gebracht werden, und nicht dürfen Reden der Männer mit Haltung und Melodien der Frauen, oder Melodien und Haltung von Freien mit Rhythmen der Unfreien verbunden werden [4]).

Die Gliederung des Rhythmus in diese charakteristischen Formen erfolgt, ähnlich der Sonderung der Harmonie in ihre Tongeschlechter. Wie dort nach Art und Seitenzahl der Instrumente sich verschiedene Tonarten bilden, so scheidet sich der Rhythmus in Gangweisen (*βάσεις*), die wiederum auf die Füſse (*πόδες*) zurückweisen [5]). Wir erfahren jedoch nur, daſs die Rhythmen sich ähnlich aus drei Grundformen zusammen-

setzen, wie vier Klangverhältnisse allen Harmonien zu Grunde lägen. Für alles andere wird auf Damon verwiesen und nur beispielsweise angeführt, er habe eine jener Formen die enoplische und zusammengesetzte und daktylische und heroische genannt, die er in der Weise ungefähr ordnete, dafs er sie oben und unten nach Länge und Kürze gleich setzte. Andere habe er jambisch und trochäisch genannt, sie nach Längen und Kürzen bestimmend. Bei einigen von ihnen hätte er ferner fald die Gangart der Füsse, bald die Rhythmen selbst oder auch beides gelobt und getadelt[1]).

Während diese musikalischen Ausführungen unberücksichtigt bleiben, hebt Platon doch auch unter den Rhythmen den allgemeinen Stilgegensatz des Gehaltenen und Energischen hervor; freilich ohne dafs dabei zu Tage kommt, an welches rhythmische Element dieser Gegensatz anknüpft, da die dynamischen Bestimmungen des Schnellen und Langsamen und die zeitlichen des Langen und Kurzen nicht auseinander gehalten werden[2]). Nach den allgemeinen Bestimmungen dieses Gegensatzes läfst sich nur annehmen, dafs die vorwiegend langsamen Rhythmen die gehaltenen, die überwiegend schnellen die energischen sein würden.

12. Das Silbenmafs (μέτρον).

Weit eingeschränkter ist die Aufgabe, die dem Silbenmafse zufällt, da es nur in der dichterischen Rede zur Geltung kommt.

Das Silbenmafs scheidet als äufserliches Merkmal die Dichtung von der Prosa. Es ist der dichterischen Rede ebenso ausschliefslich zugehörig, wie die Harmonie der Musik und die Gestalt dem Tanze[3]). Werden Rhythmus und Gestalt dem Liede entzogen, so bleibt nur die in das Silbenmafs gesetzte Rede übrig[4]); fällt auch das letztere fort, so tritt die Sprache des gemeinen Lebens oder der Wissenschaft an die Stelle der Dichtung[5]).

Aber selbst für die Dichtung ist das Silbenmafs doch wohl nur etwas Äufserliches, das ihr keine selbständige Stel-

lung unter den Künsten zu sichern vermag. Das Musikalische, Harmonie und Rhythmus läſst sich von der Dichtung nicht ablösen, sondern wird in den Begriff derselben eingeschlossen gedacht. Die Dichtkunst als solche habe nicht einmal einen eigenen Namen, sondern die Bezeichnung Poesie sei dem allgemeinen Begriffe des Bildens derart entlehnt worden, daſs man einen Teil davon, das Musikalische und Metrische, mit dem Namen des Ganzen belegte[1]). Daher wird das Metrum als Merkmal der bloſsen dichterischen Rede von Platon so wenig beachtet, daſs er es weder als einen Bestandteil der musischen Kunst aufführt, noch auch eine besondere Definition desselben giebt. Nur einige Beispiele aus den zahlreichen Arten der Metren, der Hexameter und der Trimeter, werden erwähnt, ohne daſs weiter ausgeführt wird, an welche Metren etwa die ernste, an welche die komische Muſse gebunden seien[2]). Da, im Gegensatze zum Dichterischen, die Prosa die kahle Rede (ψιλός) genannt wird, so tritt auch das Silbenmaſs unter den Gesichtspunkt des Schmuckes. Nur die Analogie gestattet anzunehmen, daſs Platon im Silbenmaſs die Länge und Kürze ähnlich zu einer Einheit verbunden gedacht habe, wie das Schnelle und Langsame im Rhythmus und das Hohe und Tiefe in der Harmonie.

13. Das Ähnliche (ὅμοιος).

Umfassender als die bisherigen Verhältnisse, und daher im einzelnen wohl auch an ihrer Statt gebraucht, ist der Begriff des Ähnlichen; denn woran sich in irgend welcher Richtung ein Nämliches findet, das ist ähnlich[3]). Während das Ebenmaſs nur das verschieden Groſse durch Maſseinheit verbindet und die Harmonie das Verschiedene selbst in die Einheit zusammenführt, vermag die Ähnlichkeit sich überall geltend zu machen, wenn nur überhaupt ein Gleiches die Dinge miteinander verknüpft. Auch hier kann nur eine Nebenordnung durch die Beziehung der Vorstellungen bewirkt werden, da der einen keinerlei Vorzug vor der anderen zufällt. Da nun aber eine jede Gesetzmäſsigkeit auf einer

durch Gleichheit einzelner Momente bedingten Ähnlichkeit der Erscheinungen beruht, so kann das Ähnliche auch zum Ausdruck für die Regelmäfsigkeit, z. B. der geometrischen Gestalten, werden. Weil Gott das Ähnliche für tausendmal schöner galt, als das Unähnliche, habe Gott dem All die Kugelgestalt gegeben, die in sich selbst ähnlichste unter den Gestalten[1]). Obwohl auch hier eine Mafseinheit vorausgesetzt ist, so verbietet doch die Gleichheit des Abstandes aller Teile vom Mittelpunkte den Begriff des Ebenmafses anzuwenden, während eben diese Gleichheit innerhalb der Verschiedenheit der Richtungen die Ähnlichkeit der Gestalt nach allen ihren Teilen bedingt. So wird auch der Himmel ein durchgängig in sich selbst ähnliches Gebilde genannt, und ein stets sich selbst ähnliches Verhalten ist der Vorzug der Ideen, während das nie sich selbst Ähnliche das Vergängliche ist[2]). Öfter knüpft Platon an die vielfach sprichwörtlich bezeugte verbindende Kraft des Ähnlichen an, und mit dem Begriffe der Nachahmung wird aller darstellenden Kunst die Herstellung des Ähnlichen zur Aufgabe gesetzt[3]).

Wenn die Kugelgestalt der Welt als die in sich selbst ähnlichste auch als die schönste gilt, so mufs aus dem Begriffe des Ähnlichen wohl auch der ästhetische Wert jener schönen Gestalten hergeleitet werden, die Platon unter den Beispielen des an sich Schönen anführte. Dem Geraden und Runden ist es gemeinsam, dafs alle ihre Elemente durch ein gleiches Verhältnis zu einem Beziehungspunkte bestimmt werden können. Liegt dieser Beziehungspunkt im Runden aufserhalb der Elemente der Gestalt selbst, in deren Mittelpunkt, so kann im Geraden jedes seiner Elemente als ein solcher Beziehungspunkt gelten.|

Gerade ist eine Gestalt, definiert Platon, an der jeder Punkt als Mittleres gedacht, beiden Grenzpunkten im Wege liegt[4]). Es läfst sich mithin im Geraden durch je zwei Punkte stets die Lage aller weiteren Punkte bestimmen. Alle Elemente des Geraden sind daher ihrer Lage nach einander koordiniert, da jedes mit gleichem Rechte als das Mittlere gelten kann. Eine weitere Ausführung über die Rolle, die dem Geraden in der Schönheit der Gestalten zu-

fällt, hat Platon nicht gegeben. Nur als Bestandteil geht das Gerade in die regelmäfsigen Figuren und Körper ein, deren Schönheit wohl mit ihrer Annäherung an Kreis und Kugel gesteigert gedacht wird. In übertragenem Sinne heifst es dann wohl noch, dafs Gott immer den geraden Weg wähle, dafs die Knechtschaft dem Menschen sein gerades Wesen raube, und in Trug und Lüge sich nichts Gerades und keine Wahrheit finde[1]).

Mehr im Gebiete der sinnlichen Anschauung verbleibt die Schätzung des Runden, wenn sie an der Gestalt des All, der Sonne, den Bahnen der Gestirne, der Gestalt der Erde, des menschlichen Hauptes, des Gehirnes oder des Auges hervorgehoben wird. Rund abgedreht habe Gott die Welt, heifst es. Die Schönheit der Weltgestalt tritt unter denselben Gesichtspunkt kunstmäfsiger Herstellung, der die an sich schönen Gestalten auf gewisse Instrumente zurückführte. Auch im übertragenen Gebrauche beharrt diese Vorstellung, wenn es von der Rede des Lysias heifst: sie zeige alles Einzelne in den Worten klar und rund und genau abgedrechselt[2]).

Rund ist die Gestalt, lautet die Definition, deren Grenzpunkte gleich weit von einem Mittelpunkte abstehen[3]). An Stelle der Lagenbeziehung der Elemente im Geraden tritt hier die Abstandsgröfse als das sie verbindende Gleiche. Jedes Element in Kreis und Kugel ist durch gleichen Abstand dem anderen ähnlich; sie galten als die schönsten Gestalten. Steigert sich nun mit der zunehmenden Ähnlichkeit der Elemente unter diesem Gesichtspunkte die Schönheit der Gestalten, so müfsten die zwischen das Gerade und Runde eintretenden regelmäfsigen Körper eine Reihe bilden, die vom Tetraeder zum Hexaeder, Oktaeder, Dodekaeder und Ikosaeder anstiege. Auf diese Weise würden sie sich nach der zunehmenden Abstandsgleichheit ihrer Grenzpunkte folgen müssen[4]). Platon beachtet nun dieses Princip sich steigernder Schönheit insofern, als er nicht nur jede dieser fünf Gestalten in ihrer Art für die schönsten erklärt, sondern auch den Dodekaeder ohne Verstofs der Kugelgestalt des All am nächsten stellt und nicht einem einzelnen Elemente zuweist, sondern zum Schmucke des Ganzen verwandt wissen will[5]). Hingegen verschiebt sich ihm die

Reihenfolge der vier Elementarkörper einerseits durch ihre Konstruktion aus den zwei verschiedenen Dreiecksformen, andererseits durch die von Leichtigkeit und Dichtheit abhängige Proportion der Elemente dahin, dafs der Tetraeder, Hexaeder und Ikosaeder erst zum Oktaeder hinführen. Die ästhetische Betrachtung wird hier teils durch Zweckmäfsigkeitsgründe der mathematischen Konstruktion, teils durch feste herkömmliche Vorstellungen durchbrochen.

Als die schönste aller Gestalten ist die Kugel die in sich selbst ähnlichste, und damit fällt ihr auch der kosmetische Wert des Ebenen zu[1]).

Auch in der Auswahl der Dreiecke, die Platon für die Konstruktion jener regelmäfsigen Körper verwendet, macht er den Gesichtspunkt der Schönheit geltend. Es soll unter den vielen möglichen ungleichschenklichen Dreiecken das schönste ausgewählt werden[2]). In der That aber entscheidet nicht mehr die Ähnlichkeit oder Regelmäfsigkeit, sondern neben Gründen des Ebenmafses, die Platon als zu weitläufig nicht ausführen mag, sondern nur andeutet, die konstruktive Verwendbarkeit zum Aufbau der regelmäfsigen Körper. Ein für diesen Aufbau Schöneres gebe es nicht[3]). Damit wird aber der Begriff der Zweckmäfsigkeit oder die relative Schönheit für die Beurteilung hier ganz bestimmend, der in den regelmäfsigen Körpern wenigstens nur neben ihrer absoluten, auf Ähnlichkeit gegründeten Schönheit, Erwähnung findet[4]). Indem Platon aber die Schönheit dieser einfachen Gestalten auf die Ähnlichkeit zurückführte, mufste ihm, gegenüber dem Gradunterschiede dieses Vorzuges, die Gliederung der Gestalten in charakteristische Formen, die sich etwa an die Gestalt der Winkel hätte anschliefsen können, zurücktreten. Ohnehin kam in der Betrachtung der elementaren Dreiecke, die ausschliefslich rechte und spitze Winkel aufweisen, der stumpfe Winkel und damit der Gegensatz ihrer Bildung in Wegfall. Nur anläfslich des Tetraeder wird erwähnt, dafs die Summe seiner Flächenwinkel den äufsersten Fall eines stumpfen Winkels oder zwei rechte bildet[5]). Auch an den Körpern konnte der Gegensatz des spitzen und stumpfen Winkels, oder auch dreier Grundformen, nicht klar

auseinander treten, da die Reihenfolge den Ikosaeder zwischen den Oktaeder und Hexaeder einschiebt. So nahe die Bezeichnung der einen Seite des Gegensatzes im Schönen, das Energische (ὀξύς), eine Beziehung auch auf die spitzen Winkel zu legen scheint, hat Platon doch von einer Durchführung desselben in den Gestalten Abstand genommen. Nur in einem besonderen Falle, anläſslich des Baues der Nase, wird gelegentlich ein dreifacher Formencharakter berührt, indem die Stumpfnase anmutig, die Adlernase als königlich und die mittlere, gerade Richtung als die gemessene gepriesen wird[1]). Für die menschliche Gesichtsbildung können jedoch diese Formen, trotz der Bewunderer, die jede finden mochte, schwerlich den Anspruch auf eine Gleichberechtigung erheben, da namentlich die Stumpfnase gemeiniglich als Anomalie und Zubehör sokratischer Häſslichkeit gilt; wie denn auch im Phädrus die gewölbte Nase dem schönen und guten, die eingesenkte hingegen dem häſslichen und unbändigen Seelenrosse zugewiesen wird[2]).

14. Das Vollkommene (τέλεος).

Die Kugel wird die schönste Gestalt genannt, nicht nur weil sie die in sich selbst ähnlichste, sondern auch weil sie die vollkommenste sei; die vollkommenste aber sei sie, weil alle anderen Gestalten von ihr umfaſst wären[3]).

Das Vollkommene hat eine ethisch-teleologische und eine ästhetisch-logische Seite. Nach jener ist das Vollkommene der letzte Zweck alles Strebens, das Genugsame, das keinen Zweck ausser sich, und keine Unbefriedigung der Wünsche zurück läſst. Es bezieht sich auf den Willen, nicht auf die Betrachtung[4]).

Für die Betrachtung bedingt die vergleichsweise Gröſse oder Fülle den Vorzug der Vollkommenheit. In jeder Eigenschaft ist der höhere Grad der vollkommenere. Wer seine Pflicht in allen Stücken und ganz erfüllt, ist der vollkommenere Bürger[5]). In Rücksicht einer Mehrheit von Eigenschaften ist vollkommen, was sie alle besitzt; so die Kugel,

weil sie alle Gestalten in sich schliefst. Es ist nicht möglich, dafs ein vernunftloses Wesen, als Ganzes dem Ganzen gegenüber, schöner sei, als ein Vernunft besitzendes; darum müsse auch das All Vernunft und Seele haben. Es dürfe nicht nur einem Teile der Ideenwelt ähnlich sein, denn nichts Unvollkommenes sei schön; es müsse vielmehr dem Schönsten und am meisten Vollendeten nachgebildet werden, das in ähnlicher Weise alles Denkbare in sich schliefst, wie die Welt alles Sichtbare[1]).

Im Wasser gebe es nichts Vollkommenes im Vergleich mit der Erde, auf dieser wiederum nichts im Vergleich mit dem Himmel. Um zur Vollendung zu gelangen, bedürfe die Seele der geistigen Nahrung der Philosophie[2]). Die vollkommenste Gestalt, die das Denken von einem Gegenstande entwirft, gleicht einem Kunstwerke, und der Künstler seinerseits ist stets bemüht, sein Werk zur gröfsten Genauigkeit und Vollkommenheit zu führen[3]). Das Vollkommene ist mithin ein Vorzug innerhalb des Rahmens eines Begriffes.

In diesem Mehr oder Weniger, worauf sich die Beurteilung der Vollkommenheit gründet, ist eine Wertschätzung der Gröfse überhaupt vorausgesetzt. Ein solcher ästhetischer Vorzug trat bereits in der kosmetischen Form des Glänzenden der Klänge hervor und wird in der Vollkommenheit auch an einfachen Gestalten aufgewiesen.

15. Das Grofse und Kleine (μέγας, μικρός).

Unter den Gegensätzen in der Schönheit hat Platon das Grofse und Kleine nicht neben dem Langsamen und Schnellen, Hohen und Tiefen, Energischen und Gehaltenen aufgeführt. Nur gelegentlich wird die energische Natur als allem Grofsartigen zugewandt beschrieben, und ihr als der männlichen die weibliche entgegengesetzt, wie denn wohl auch von der Kleinlichkeit der weiblichen Denkart die Rede ist[4]). In der That konnte Platon nach dem herkömmlichen Bewufstsein der griechischen Sprache das Grofse und Kleine nicht ebenso gut wie jene Gegensatzpaare als gleichwertige Formen der

Schönheit anerkennen. Auch das heroische Moment seiner persönlichen Weltanschauung mufste ihn zu einer vorwiegenden Schätzung des Grofsen hinführen: sei doch nichts in dem Mafse als die Kleinlichkeit dem philosophischen Geiste zuwiderlaufend[1]). Da von Platon jedoch noch keine Reflexionen oder Aussprüche über den ästhetischen Wert des Grofsen und Kleinen überliefert sind, so läfst sich seine Stellung zu diesen Begriffen nur aus der allgemeinen Denkart und dem Sprachgebrauche entnehmen.

Wie das Weltall nicht nur als das beste, vollkommenste und schönste, sondern auch als das gröfste gepriesen wird, so verbindet Platon auch sonst gern die Vorstellungen des Grofsen und Schönen, mag es sich um grofse und stattliche Männer und Jünglinge, oder um schöne und grofse Thaten, Werke, Bauten, Dichtungen, Gedanken, Hoffnungen oder Tugenden handeln[2]). Namentlich sind es die öffentlichen Akte des staatlichen Lebens, die der Entwicklung des Schönen und Grofsartigen in Reden, festlichen Aufzügen und Bestattungsfeiern die Gelegenheit geben[3]). Diese Verbindung der Gröfse mit der Schönheit wird jedoch schon durchbrochen, wenn sie Dingen als Vorzug zuerkannt wird, denen Schönheit überhaupt nicht zugehört, oder doch nicht bezeichnend für sie wäre. So spricht Platon von der Abstammung aus einem grofsen Geschlechte, von der Gröfse des Amtes der Priester, oder er weist die Staatsweisheit den grofsen unter den Künsten zu und fordert für die Lösung eines wahrhaft philosophischen Problems einen grofsen Mann. Um ein grofser Mann zu werden, müsse man der Selbstliebe entsagen und sich der Liebe des Gerechten hingeben, möge dieses nun durch uns selbst oder durch andere Verwirklichung finden[4]).

Gröfse schlechthin, gilt als ein Vorzug der Götter: denn schon jemand einen Weisen zu nennen sei etwas so Grofses, dafs es nur der Gottheit gegenüber gebührlich wäre. Zeus ist der grofse Herrscher des Himmels, neben den anderen Göttern ist auch Eros ein grofser Gott, und die weltschöpferische Idee des Guten ist der gröfste Vorwurf des Geistes[5]). Selbst zum Sturze der Götter erheben sich die grofsen Anschläge der Ti-

tanen, und wie die Verschuldungen, so sind auch die grofsen Strafen und Schicksale an hervorragende Gestalten gebunden. Nur Fürsten und Gewalthabern weise schon Homer ewige Strafen im Hades zu, wie dem Tantalos, Sisyphos, Tityos; geringerem Volke hingegen, wie Thersites und anderen schlechten Leuten nicht, da es ihnen zu solchen Verschuldungen an Macht gebrach[1]). In gleicher Weise läfst auch Platon nur Tyrannen und Staatsmänner, und nur ausnahmsweise andere Personen, die gleich Grofses verbrachen, die schwerste Strafe in der Unterwelt erdulden. Hier ist nicht mehr die Besserung der Zweck der Strafe, sondern sie sind den anderen als ein Beispiel aufgestellt, zur Schau und Mahnung[2]).

Obwohl hiernach die Gröfsenvorstellung als ästhetischer Wert der Schönheit eng verbunden gedacht wird, so reicht ihre Bedeutung doch über jenes Gebiet hinaus und leitet bei Platon, ähnlich wie in der Dichtung, in das Erhabene und Tragische hinüber. Der Wert, welcher der Gröfse beigelegt wird, kann nur ein ästhetischer sein; denn für die Erkenntnis liegt in der Gröfse keinerlei Vorzug. Das viele und grofse Weifs ist um nichts weifser, als das kleine und wenige, und die wissenschaftliche Untersuchung, der es nur auf begriffliche Unterschiede und Ähnlichkeiten ankommt, kümmert sich nicht darum, ob eine Sache sonst noch von grofser oder geringer Bedeutung sei[3]).

Ebensowenig, wie das Wahre, hat das Gute unmittelbar mit der Gröfse zu schaffen, und es würde schon dem Sprachgebrauche zuwider laufen, wenn man etwa von einem guten und grofsen Manne reden wollte.

Von den übrigen kosmetischen Elementarformen des Schönen unterscheidet sich das Grofse schon dadurch, dafs hier das Interesse nicht wie dort in einer nebenordnenden Beziehung der Vorstellungen liegt, sondern der Vergleich, auf dem alle Gröfsenvorstellung beruht, vielmehr eine Überordnung einer Vorstellung über andere ihrer Art einschliefst. Aber auch an Berührungen mit jenen kosmetischen Formen fehlt es der Gröfse nicht, da der freie Spielraum, der allen Gegenständen, unbeschadet ihres begrifflichen Merkmalbestandes, rücksichtlich ihrer Gröfse zugestanden ist, auch diesem Vor-

zuge den Charakter der Übertragbarkeit und einer von allen Zweckbeziehungen abgelösten Beurteilung sichert. Daher wird der Vorzug der Gröfse und Fülle auch in ganz ähnlicher Weise wie die übrigen kosmetischen Formen als ästhetische Auszeichnung der mannigfaltigsten Vorstellungen verwandt.

Dafs Platon nun nicht neben dem Grofsen auch im Kleinen einen ästhetischen Wert geltend machte, wie etwa im Langsamen neben dem Schnellen, dafs er diesen Gegensatz der Gröfse nicht auch in die charakteristischen Formen des Schönen eingliedert, ist wohl genugsam aus der allgemeinen Anschauungsweise des Altertums verständlich. Auch Platon verbindet noch gemeiniglich mit der Vorstellung des Kleinen den Begriff des Unbedeutenden, Geringfügigen und Nichtigen, und bringt es noch nicht mit einer Art der Schönheit, sondern, als einen bemitleidenswerten Mangel, mit dem Häfslichen in Beziehung [1]).

Dem allgemeinen Princip nach führt freilich die Ideenlehre über diese', nur dem vorwaltenden Eindrucke der Erscheinungswelt entnommene Beurteilungsweise hinaus, und namentlich die Vertiefung, welche die Idee des Guten seiner Denkweise zuführt, läfst Platon die fürsorgende Weisheit der Gottheit nicht weniger als im Grofsen auch im Kleinen erkennen, von dessen Beschaffenheit auch die Vortrefflichkeit des Ganzen abhängig gedacht wird. Diese Gedanken führen mit Notwendigkeit auf eine Verinnerlichung der Werte hin, die dann auch gelegentlich in liebevoller Erfassung des Kleinen ihren Ausdruck nimmt. Daher finden sich denn auch bei Platon die ersten Spuren jener Umkehrung der natürlichen Werte, die, von den Paradoxien des Christentums vollends in das Bewufstsein erhoben, in die romantische Weltanschauung aufgenommen wurden.

Die Fürsorge für alle Dinge sei das angelegentlichste Thun der Götter, und sie nehme sich des Kleinen nicht weniger an, als des Grofsen. Weder ein Mangel der Einsicht und Macht, noch Trägheit und Leichtsinn könne die Götter veranlassen, das Kleine über das Grofse zu vernachlässigen. Wüfsten doch schon die menschlichen Künste es alle, dafs

ohne das Kleine und Wenige das Viele und Grofse sich nicht erreichen lasse. Wolle man etwa Gott geringer halten als einen sterblichen Werkmeister? Bis in das Kleinste hinein habe Gott allen Dingen seine Helfer zugesellt, die ihr Thun und Leiden bestimmen und so bis auf die letzten Teilchen hin an der Vollendung des Ganzen schaffen. „Eines davon ist denn auch dein Teil, du armes Menschenkind, und so winzig es auch sei, hat es doch immer sein Absehen auf das Ganze. Nie wirst du von der Weltordnung aus den Augen verloren, und weder klein genug bist du, um dich in die Tiefen der Erde zu bergen, noch grofs genug, um vor ihr dem Himmel zu erfliegen!“ Eben dieser geringe Bruchteil der Welt, der Mensch, sei nicht nur vor allen Lebewesen allein zur Gottesverehrung berufen, sondern nichts in aller Welt auch könne Gott selbst ähnlicher werden, als ein Mensch, der sich mit ganzer Seele der Gerechtigkeit hingiebt [1]).

Auf das ästhetische Gebiet hat Platon diese Reflexionen nicht ausgedehnt, denn schon in seiner allgemeinen Weltansicht finden sie in den herkömmlichen Vorstellungen ein noch zu starkes Gegengewicht. Er streut hier wie anderwärts fruchtbare Keime aus, die einer späteren Zeit nicht entgehen, deren Denkweise sich dem hellenischen Boden bereits innerlich entfremdet hatte.

16. Das Ganze (ὅλον).

Da die meisten der kosmetischen Elemente des Schönen eine Mehrheit von Vorstellungen in eine Beziehung zu einander setzen, oder eine Synthese bilden, ist es notwendig, dafs der Begriff des Kosmetischen sich auf das engste mit dem Begriffe des Ganzen im Verhältnis zu seinen Teilen berührt.

In dem Begriffe des Ganzen ist eine negativ-logische und eine positiv-ästhetische Seite zu unterscheiden. In jener Richtung ist alles ein Ganzes, dem keiner seiner Teile fehlt. Daher kann die absolute Einheit an sich zwar kein Ganzes sein, weil ihr die Mehrheit der Teile abgeht; aber doch auch

nur durch Teilnahme an dieser Idee der Einheit ist das Ganze möglich[1]). Ob nun ein solches Ganze, dem keiner seiner Teile fehlt, vorliegt oder nicht, kann nur die Kenntnis seines Begriffes und die vergleichende Aufzählung der Teile entscheiden. Die Sache selbst weist sich durch diese abstrakte, negative Bestimmung nicht als ein Ganzes aus.

Eine positive Vorstellung verbindet sich mit dem Ganzen erst durch die Beziehung seiner Teile aufeinander. Das Ganze hat Mitte, Anfang und Ende. Erst wenn das blofs Gesamte zu einer vollendeten Einheit geworden ist, heifst es ein Ganzes[2]). Was nicht Anfang und Ende hat, ist unendlich und hat daher gar keine bestimmte Gestalt, sondern ist vielgestaltig und vieldeutig. Daher soll auch die Rede, gleich einem lebendigen Körper, Kopf und Fufs, eine Mitte und Enden haben, die sich zu einander und zum Ganzen schicklich verhalten, und nicht etwa, wie die Grabschrift des Midas, gleich gut vorwärts und rückwärts lesbar sein[3]). Wie nun eine solche Dreiteilung eine Sache zum Ganzen macht, so kann auch jeder Teil sie in sich wiederholen, und sich so selbst zu einem Ganzen gestalten. Wie der Körper und die Seele jedes für sich ein Ganzes ihrer Teile sind, so haben sie selbst ein umfassendes Ganze am All[4]).

Die Mittel nun aber, durch welche die Teile in eine solche Beziehung zu einander treten, dafs sie ein Ganzes bilden, bestehen in jenen kosmetischen Elementarformen, dem Ebenmafse, dem Verhältnis, der Harmonie und Ähnlichkeit, die in demselben Grade, als sie nach innen die Teile verbinden und gliedern, notwendig auch nach aufsen hin einen Abschlufs bewirken. Und wiederum, was der Begriff des Ganzen seinerseits betont, ist das nämliche Moment, das in jenen Verhältnissen vorliegt, die Koordination des Mannigfaltigen. Die Teile eines Ganzen mögen noch so verschiedenartig sein, als Teile des Ganzen sind sie einander gleichwertig. Dem Ganzen ist die Mitte ebenso wesentlich, wie Anfang und Ende. So wird denn das Weltall zwar schon dadurch zu einem Ganzen und Vollkommenen, in abstrakt logischem Sinne, dafs nichts von dem Weltstoffe aufser ihm zurückbleibt; ein positiv Ganzes aber ist es erst durch seine Kugelgestalt, die seine

Enden in das Verhältnis des Gleichmafses zu seiner Mitte setzt und damit auch seine Schönheit begründet[1]). In ähnlicher Weise schliefsen auch in zusammengesetzten Gebilden das Ebenmafs, Verhältnis, die Ähnlichkeit und Harmonie die Teile zu einem Ganzen zusammen.

Sind die Begriffe des Architektonischen und Kosmetischen hiernach auch in gewissem Grade fliefsende, so ist freilich damit noch nicht verständlich, wie jene Elemente des Kosmetischen sich zu einer Entwicklungsreihe so verschiedenartiger Ganzen zusammenfügen, wie sie die Weltordnung in sich schliefst. Jene Elementarformen werden als Schönheit bedingend anerkannt, sie werden auch in konkreten Gebilden als Merkmale der Schönheit aufgewiesen, aber der Gedanke einer Deduktion des einen Gebietes aus dem anderen liegt in dem Mafse fern, als die Mittel zu einer solchen noch gänzlich unzureichende sind. Dazu hätte vor allem die Gliederung der Schönheit, für die Platon in den charakteristischen Formen des Schönen nur die erste Anregung bietet, eine vollständige Durchführung finden müssen. Konnte sich doch noch Schiller, als er die denkwürdige Scheidung einer architektonischen, oder natürlichen, oder regelmäfsigen Schönheit von der Schönheit des Ausdruckes oder ihrer charakteristischen Formen vollzog, nur darauf beschränken, die erstere durch ganz ähnliche elementare Verhältnisse zu verdeutlichen, wie sie von Platon aufgeführt werden: ein glückliches Verhältnis der Glieder, fliefsende Umrisse, ein lieblicher Teint, eine zarte Haut, ein feiner und freier Wuchs, eine wohlklingende Stimme“ [2]). Aber Schiller führt freilich ausdrücklich die Schönheit der menschlichen Gestalt auf jene Elemente zurück und der principielle Unterschied der Auffassung ist auch im übrigen ein dem Zeitabstande angemessener. Jedoch auch nur in völliger Isolierung, Kant weit überflügelnd, vermochte selbst Schiller den Gedanken zu erfassen, kaum ihn dauernd festzuhalten, geschweige denn durchzuführen, dafs die architektonische Schönheit, von den elementarsten Formen bis zu den höchsten hinauf, eine in sich geschlossene Seite der Erscheinungswelt bilde.

Platon hat sich zunächst mit dem Hinweis auf jenes elementare Inventar der Schönheit, auf eine Reihe kosmetischer

Verhältnisse begnügt. Er hat nur einfache Beispiele sinnfälliger Schönheit, schöne Farben, Klänge und Gestalten, direkt auf solche Verhältnisse zurückgeführt, und damit die Frage nach ihrer Bedeutung für die Schönheit höherer Formen, der konkreten Gestalten und des Geistes offen gelassen. Er hat aber doch auch jene Beispiele keineswegs als ein geschlossenes Gebiet angesehen, da er von den schönen Klängen auf die Tonkunst übergeht, oder von blühenden Farben, Gestalten und „dergleichen mehr" redet, und entsprechend auch dem Ebenmafse und der Harmonie eine weit über diese Einzelheiten hinausgreifende Anwendung giebt, so dafs eine Frage nach den Beziehungen zwischen den Gebieten der elementaren und konkreten Schönheit eine unabweisliche wird [1]).

Auch in der Erklärung des Schönheitswertes dieser elementaren Verhältnisse hat sich Platon auf das Allgemeinste beschränkt. Er hat die Auffassung der Schönheit dem Gebiete sinnlichen Genusses, geistloser Lustempfindung entrückt und ihre Sprache als an das ausschliefslich Menschliche in uns, an die Vernunft gerichtet erkannt. Aber auch nur die allgemeine Gesetzmäfsigkeit der Vernunft, das normale Verhältnis der Seelenkräfte zu einander wird durch die Schönheit aus seinem gestörten Zustande wiederhergestellt. Als ein Geistverwandtes, ein Vernunftähnliches mutet die Schönheit von Harmonie und Rhythmus die Seele des Betrachtenden an. Auch hier drängt sich die Frage auf: ist diese allgemeine Sprache auf die Stufe elementarer Schönheit beschränkt, und gewinnt sie etwa ein anderes, bestimmteres, artikulierteres Wesen, wenn die Harmonie nicht mehr aus musikalischen Klängen, sondern aus dem Aufbau des menschlichen Körpers oder aus der Seele spricht? Die einzige wirkliche Erklärung, die Platon von der Schönheit zulassen will, soll freilich nicht darin bestehen, dafs man sie auf die blühende Farbe oder Gestalt und anderes mehr derart zurückführt, sondern ausschliefslich in dem Teilhaben an der Idee des Schönen [2]). Diese Erklärung ist aber insofern ganz unfruchtbar, dafs sie keinen Zug für die Würdigung der Schönheit hinzubringt, der nicht schon aus dem Abbilde der Ideen, aus den schönen Erscheinungen zu erkennen wäre.

Sie läfst daher auch alle Bestimmungen in voller Geltung, die Platon dem Schönen gegeben hat, sie nur noch weiter auf die Idee zurückführend. Sie ist auch kein Vorzug der höheren Formen der Schönheit, sondern wo und wie überall die Schönheit in Erscheinung ist, hat sie gleicherweise den einen letzten Erklärungsgrund in der Idee. Sie weist endlich auch gerade durch ihre Allgemeinheit darauf hin, dafs alles das, was Platon bei anderer Gelegenheit über das Verhältnis der Idee der Schönheit zu ihrer Erscheinung äufsert, auch eine Geltung von den elementaren Formen des Schönen hat, so dafs sich auch nach dieser Seite hin nur flüssige Grenzen zeigen.

III. Die Körperschönheit.

Die kosmetischen Formen des Schönen sind eine Abstraktion, die sich dem beginnenden Nachdenken über das Schöne unmittelbar aufdrängt. Sie weisen daher auch auf das zurück, was schon den Denkern vor Platon an solchen Bestimmungen aufgefallen war. Auch die Beispiele, an denen Platon diese Elemente aufwies, sind nicht das, was man gemeiniglich unter der Schönheit versteht; es sind die unter einer theoretischen Tendenz, hier der Lehre von der reinen Lust, ausgewählten einfachen Fälle: die sogenannten schönen Farben und Gestalten. Gemeiniglich versteht man etwas anderes unter schönen Gestalten: nämlich die lebendigen Wesen und Bildwerke [1]).

Das eigentliche Problem und die wahre Bedeutung des Schönen drängen sich nicht in jenen einfachen Verhältnissen auf, sondern in der konkreten Erscheinung der Schönheit. Man hat sich wohl zur Zeit Platons, ähnlich wie auch später, vielfach damit begnügt, analytisch solche einfache Verhältnisse aufzusuchen und sie dann als erklärende Principien verwandt. Platon spricht mit Ironie von derartigen Erklärungen als von einem in den sophistischen Kreisen wohl allgemein Üblichen: „Die anderweitigen hochgelehrten (σοφάς) Ursachen, wie: das Schöne beruhe auf blühender Gestalt, Farbe und

dergleichen mehr, lasse er gern fahren und halte sich schlicht an die eine Ursache, durch deren Immanenz allein alles schön wird, an die Idee des Schönen“ [1]).

Diesem letzten Grunde gegenüber ist freilich jenes Zurückgehen auf einfache Verhältnisse, die selbst wieder einer Erklärung bedürfen, ein bloſser Umweg. Es sei ein ähnliches Verfehlen der rechten Antwort, als wenn man auf die Frage nach dem Zwecke der Dinge ihre mechanischen Bedingungen aufzählt. Diese sind zwar notwendig, aber nicht das Wesen der Sache.

Zu einer solchen Berufung auf die Idee veranlassen nun aber nicht jene einzelnen abstrakten Verhältnisse, wie das Ebenmaſs, die sich in den verschiedensten Dingen gleicherweise wiederfinden, und daher die Bedeutung des einzelnen Gegenstandes und seine Stellung im Weltzusammenhange nicht weiter angehen. Nur die Schönheit der ganzen Erscheinung eines Dinges, die das einzelne Merkmal als Bestandteil in sich aufgenommen hat, tritt als eine wesentliche Seite der Wirklichkeit in das Bewuſstsein und verlangt nach einer Bestimmung ihrer Beziehung zu allem anderen, was dem Dinge wesentlich ist.

Auch in dem Falle, daſs die Schönheit eines Gegenstandes nur eine Verbindung der mannigfaltigen Elementarformen des Schönen wäre, würde sie sich nicht als bloſse Summe geltend machen, sondern die Frage aufdrängen: was es denn sei, das diese Züge zu gemeinsamer Wirkung in so bestimmten Gestalten zusammenführt. Nicht die schönen Farben, Klänge und sogenannten schönen Gestalten, sondern das Ganze der schönen Erscheinung, die Gestalt des Menschen, führt Platon auf die tiefste Auffassung des Schönen, auf seine Stellung zu den Ideen.

Die schöne Erscheinung jedoch stellt sich Platon nicht mehr als ein so Einheitliches und Eindeutiges dar, wie sie die Theorie, die er hier entwickelt, voraussetzt. Platon steht nicht nur unmittelbar unter dem Eindrucke der Lebenserfahrung und des Sprachgebrauches, sondern er giebt diesem Bewuſstsein auch zuerst einen begrifflichen Ausdruck, indem er

eine Schönheit des Körpers und der Seele, eine innere und äufsere Schönheit unterscheidet[1]).

Auch diese Unterscheidung ist zwar keine völlig ausschliefsende; sie umfafst nicht alle Formen des Schönen. Das Gebiet der Klänge und der Gegensatz von Natur und Kunst wird durch sie nicht berührt. Sie mufste jedoch für die Weltanschauung Platons die mafsgebende sein und ist durch ihn auch zu der klassischen geworden. Wenn es hingegen die Rücksicht der Vollständigkeit oder ein besonderer Gesichtspunkt nahe legt, so tritt wohl gelegentlich die Schönheit der Klänge ergänzend zu jenen beiden Gebieten hinzu; und wenn die Klänge unter den Beispielen des an sich Schönen mit den Gestalten und Farben zusammengestellt werden, so wäre anzunehmen, dafs Platon sie der äufseren Schönheit näherstehend gedacht hat, als der Schönheit der Seele. Die Klänge bilden hier, wie im Sprachgebrauche der Dichtung, das Bindeglied zwischen der ursprünglichen und der weiteren Bedeutung des Schönen, zwischen der Schönheit des Körpers und der Schönheit innerer Zustände und Handlungen.

So gering nun auch Platon nach jener Unterscheidung, im Vergleich mit den Vorzügen der Seele, von der Körperschönheit denken mochte, schon durch den Gegensatz trägt er ihrer selbständigen Bedeutung Rechnung und bleibt dann auch im übrigen der Vorstellungsweise treu, nach der unter der Schönheit schlechthin nur die körperliche Schönheit verstanden wird. Schon hierdurch gewinnt aber die Körperschönheit eine Stellung, die sie nicht einfach als eine niedrigere Stufe in der Rangordnung der schönen Dinge einzuordnen gestattet, sondern zu einer Theorie führt, die einen gewissen Dualismus in die Lehre vom Schönen hineinbringt. Schönheit ohne weitere Nebenbestimmung bedeutet bei Platon stets eine Körperbeschaffenheit. Unter den Gütern des Lebens findet die Schönheit daher nicht bei den gröfseren, den göttlichen, den Seelentugenden ihren Platz, sondern wird den geringeren, den menschlichen, den „sogenannten Gütern“ zugezählt. In ihrer Vierzahl fällt der Schönheit die zweite Stelle zu; sie folgt der Gesundheit nach und geht der Körper-

kraft und dem Reichtum voran. Ähnlich werden als die Bedingungen eines glücklichen Staates die Güter der Seele, dann die Schönheit und Güte (Gesundheit und Kraft) des Körpers und endlich Besitz und Vermögen genannt; was doch wiederum nicht hindert, Gesundheit, Schönheit und Stärke zusammenzufassen und aufserdem von vielem gar Schönen in der Seele zu reden[1]). Die Schönheit tritt wohl auch offen in Gegensatz zur Tugend, wenn es heifst: wer die Schönheit der Tugend vorziehe, entehre die Seele, oder: es sei nun von der Schönheit des Gottes genügend geredet worden, jetzt habe man über seine Tugend zu sprechen[2]). Auch wenn eine Person schön genannt wird, oder von den Schönen die Rede ist, wird nur an körperliche Vorzüge gedacht. Es geschieht in übertragenem Sinne, und wird daher mifsverstanden, wenn Sokrates den Protagoras um seiner Weisheit willen schöner als Alkibiades nennt[3]). Während Alkibiades sich beschwert: Sokrates kümmere sich wenig darum, ob jemand schön oder reich ist, erklärt Sokrates selbst: er sei den Schönen gegenüber wie die Kreide an der Mefsschnur; nahezu alle, die in der Jugendblüte ständen, erschienen ihm schön[4]). Diese Schönheit der Jünglinge und Knaben ist in den Dialogen Platons eine ähnlich beherrschende Vorstellung, wie die Frauenschönheit bei Hesiod oder Homer und die Mädchenschönheit in der Erotik. Sie steht der letzteren näher und wird von Platon ganz im Geiste der Zeit aufgefafst; die Knaben und Jünglinge sind hier die Schönen schlechthin[5]).

Nur ausnahmsweise wird der Frauenschönheit gedacht, wie etwa der schönen Sappho neben dem weisen Anakreon, der schönen Frauengestalt im Traume des Sokrates, oder der Aphrodite, der schönen Mutter des Eros[6]). Sie liegt dem Vorstellungskreise der Philosophen und dem gebildeten Athener der Zeit so fern, dafs die Antwort des Hippias: das Schöne sei ein schönes Mädchen, neben dem logischen Unverstande wohl auch seine laienhafte, exoterische Denkart beleuchtet[7]).

Aber freilich geht mit dieser Bevorzugung der schönen Jünglinge und Knaben auch das andere Urteil Hand in Hand, das die körperliche Schönheit den Seelenvorzügen unbedingt

unterordnet. Schon in der Wendung: Der schönste Parier, Euenos, oder Isokrates, Kallias, Alkibiades, Charmides, Agathon, Philebos, Hippias „der Schöne“, tritt öfter eine gewisse Ironie hervor und weist auf die Ergänzungsbedürftigkeit dieses äufserlichen Ideales hin. Aber die Körperschönheit bleibt doch in ihrem Eigenwerte bewahrt und wird in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt; sie wird keineswegs in seelische und sittliche Nebengedanken verflüchtigt. Auch wird nicht etwa vorzugsweise an die Gesichtszüge und ihren Ausdruck des geistigen Lebens gedacht, sondern die ganze Gestalt ist es, auf welcher die Bewunderung ruht: so erstaunlich schön auch schon das Antlitz des Charmides sei, so würde dieses doch rein wie gar nichts erscheinen, wenn man ihn seiner Gewänder entkleidete und nun sehen würde, wie herrlich erst seine ganze Bildung wäre[1]). Daher wird denn auch gerade diese körperliche Bildung des Menschen für Platon der Ausgangspunkt für Gedankenreihen, die sich in ihrem Fortgange über die Bedeutung der Schönheit für das Ganze des geistigen Lebens verbreiten. Der Versuch, das Schöne in seinem besonderen Werte zu begreifen, knüpft naturgemäfs an eine solche Vorstellung an, die nicht nur von jeher im allgemeinen Bewufstsein in erster Linie als der Träger Schönheit galt, sondern auch der persönlichen Erfahrung des Einzelnen zuvörderst die Gröfse und Macht dieser Idee vermittelt.

1. Die theoretische Scheinhaftigkeit. Phädros.

Platon begründet die vierte Gestalt der Seelenerhebung, die Liebe zur Schönheit, durch eine Schau der Ideen im überhimmlischen Raume.

Was die Seelen dort erblickten, war die Wahrheit, das Wissen in seiner reinen Geistigkeit. Unter den Gegenständen dieses Wissens besteht kein wesentlicher Unterschied, sie sind alle Ideen, die Gerechtigkeit, die Besonnenheit, die Erkenntnis, die Schönheit und alle übrigen in ihrer vorbildlichen Urgestalt. Keineswegs zeichnet sich schon unter den

Ideen die Schönheit vor den anderen aus. Der Glanz, welcher sie, dort unter den anderen Ideen wandelnd, schmückt, ist diesen ausnahmslos eigen; sie alle werden von der körperfreien Seele in reinem Strahlenlichte geschaut. Wenn es sich um einen Gradunterschied im Glanze der Ideen handelte, würde vermutlich die Weisheit der Schönheit den Preis streitig machen [1]).

Eine Ausnahmestellung hingegen kommt der Schönheit in der Beziehung zur Erscheinungswelt zu. Die anderen Ideen alle, die Gerechtigkeit so gut wie die Besonnenheit, verlieren in ihren irdischen Abbildern ihren Glanz, denn sie sind hier in die Innerlichkeit verborgen. Wegen der Trübung unserer Organe vermögen kaum einzelne Wenige, an die Abbilder herantretend, die Natur ihrer Urbilder zu erkennen [2]).

Nicht ausgeschlossen also, wohl aber erschwert, auf die Abstraktion bevorzugter Geister eingeschränkt, denkt Platon den geraden Weg von der Erscheinung zu den Ideen. Selbst hier, wo die Rede sich über die Begeisterung ergeht, bewahrt der griechische Denker die mafsvolle Objektivität des Urteils. Es ist eine Gunst, ein besonders glücklicher Umstand, dafs es noch einen anderen Weg zu den Ideen giebt, weil die Schönheit in die Erscheinungswelt eintrat. Denn diese, wie sie dort unter den Ideen wandelnd erglänzte, so wird sie auch hier von den dorther Herabgestiegenen mit dem schärfsten unserer Sinne erblickt, auf das klarste erstrahlend. Denn obschon das Gesicht unter den Sinnen am schärfsten die verdunkelnde Hülle des Körpers durchbricht, so wird die Weisheit doch nicht mit Augen gesehen. Gar zu gewaltig wäre die Liebe, welche diese erregen müfste, wenn es von ihr ein ebenso deutliches und augenfälliges Abbild gäbe; und ähnlich verhielte es sich mit dem übrigen Liebenswerten, mit den anderen Ideen.

Der Schönheit allein ist das Los dahin gefallen, zugleich das Scheinhafteste und Liebenswerteste zu sein [3]).

Wer nun erst frisch von der Weihe kommt, und einer von denen ist, die dort im Jenseits viel erschauten, der, wenn

er ein göttliches Antlitz, welches die Schönheit wohl nachbildet, oder eine Körpergestalt erblickt, wird zunächst, der damals erlebten Bedrängnis gedenkend, von Bestürzung befallen; dann aber recht zu ihr hintretend, erkennt er ihr Wesen und verehrt sie wie einen Gott, denn die Erinnerung, zur Idee der Schönheit erhoben, schaut diese wiederum neben der Besonnenheit auf heiligem Boden stehend[1]).

Die Scheinhaftigkeit in ihrer Beziehung zur sichtbaren Welt ist es also, was die Idee der Schönheit vor den übrigen Ideen voraus hat. Hierin, dafs ein Geistiges überhaupt sichtbar zu werden vermag, wird die Bedeutung der schönen Erscheinung erkannt. Die sichtbare Körperschöne ist der königliche Weg zu den Ideen, und nur durch die Schönheit ist ein solcher ermöglicht. Hierin liegt der Dienst, den die Schönheit dem Ganzen des geistigen Lebens leistet.

Diese Scheinhaftigkeit des Schönen ist ein rein theoretischer Vorzug; sie unterscheidet das Schöne von den übrigen Ideen in Hinsicht der Auffassung. Es giebt noch eine zweite Scheinhaftigkeit, die praktische; sie kommt erst in Frage, wenn es sich um das Verhältnis des Willens zur Schönheit, um die Unterscheidung des Schönen und Guten handelt. Fast wörtlich nimmt Schiller in den Künstlern den Gedanken des Phädros auf[2]):

> Die furchtbar herrliche Urania
> Mit abgelegter Feuerkrone
> Steht sie als Schönheit vor uns da.

Er interpretiert den Gedanken jedoch in etwas abweichender Wendung dahin:

> Was wir als Schönheit hier empfinden
> Wird einst als Wahrheit uns entgegen gehn.

Der Ästhetiker des neunzehnten Jahrhunderts, Vischer, giebt demselben Gedanken den Ausdruck: Wenn das Schöne nicht wäre, so gäbe es keinen Punkt, auf welchem die zwei extremen Seiten der menschlichen Natur, der Geist und die Sinnlichkeit, zusammentreffen, wahrhaft und ganz in einem aufgehen, und es gäbe keinen Punkt, auf welchem die Vollkommenheit, die Harmonie, kurz, die Göttlichkeit der Welt einleuchtete[3]). Diese Frage liegt in der That im Brennpunkte der ästhetischen Theorie.

Auch der moderne Dichter und Ästhetiker mögen vorzüglich unter dem Eindrucke der sichtbaren Schönheit auf jene Fassungen geführt worden sein; denn sowohl das Nebeneinander ihrer Elemente, wie die unmittelbare Weltzugehörigkeit der Gegenstände legen durch das überraschend Offenbarungsartige jene Auffassung hier näher, als in der Musik und Poesie. Jedoch der Gedanke wird dann von Beiden erweitert und auf das ganze Gebiet des ästhetischen Geistes übertragen.

Platon hingegen begründet die Ausnahmestellung des Schönen geradezu aus den Vorzügen des Gesichtssinnes und schränkt die Geltung der Theorie damit auf die Körperschönheit ein. Dafs Platon selbst im Gastmahl, in seiner freien dialektischen Weise, an den Gedankengang des Phädros anknüpft, legt freilich den Versuch nahe, die dort vorgetragene Theorie, ungeachtet des Gegensatzes beider Gespräche, zu einem allgemeinen Princip zu erweitern. Der sehr unterschiedene Charakter der zwei Gespräche gestattet jedoch eine solche Ausgleichung nicht.

Im Phädros stellt Platon den Sokrates in den begrenzten Rahmen seines täglichen Verkehres, auf den Boden der unmittelbaren Lebenserfahrung über die Macht, welche die körperliche Schönheit auf den Geist des Menschen ausübt. Diese Thatsache war unter den besonderen Bedingungen der attischen Kultur zu einem wichtigen socialen Faktor, zu einem Bestandteil der sittlichen und geistigen Bildung geworden. Der Phädros erwuchs aus diesem durchaus realen Boden, er ist völlig lokal gehalten, sein Mythus ist der volkstümlichsten Vorstellung nachgebildet, der Wagenauffahrt olympischer Festspiele. Auch die Theorie ist hier gleichsam erst ad hoc gefunden, und deshalb so lebensvoll und von tiefstem Wahrheitsgehalte. Sie ist noch frei von jeder Trübung durch systematisierende Reflexionen oder staatspädagogische Tendenzen. Mag die zweite Überschrift des Gespräches: „Über das Schöne", immerhin ein Zusatz späterer Zeiten sein und das Thema des Ganzen nicht treffen; besser über das Schöne gehandelt hat kein anderer Dialog, und gewifs nicht zufällig reiht sich auch in der Darstellung

hier Schönes an Schönes. Schönen Jünglingen gilt die Rede, in eine schöne und anmutige Scenerie, unter die Platane am Ilissos, führt sie jene vielgerühmte Naturschilderung ein, in dem Bilde olympischer Schaustellungen erhebt sie sich zu den höchsten Ideen und kehrt mit dem Zwiegespann der Seele auf den irdischen Boden zurück, um sich wiederum im Anschauen des Schönen zu neuem Aufstieg zu entzünden.

Das Gastmahl hingegen bildet in jeder Hinsicht das Gegenteil zum Phädros. Nicht ein Gespräch knüpft hier an eine konkrete Lebensfrage an, sondern eine Reihe von Reden über ein willkürlich gewähltes akademisches Thema bilden das geistreiche Spiel der Unterhaltung eines auserwählt gebildeten Kreises. Schon die zufällige Vielheit der Gesichtspunkte, von denen aus der Eros beleuchtet wird, läſst die Reflexion vorherrschen, führt auf die Universalität des Problems und fordert einen zusammenfassenden Begriff, der denn auch in jene an den Staat anklingende Systematik ausläuft. Wenn man auch nicht mit Schleiermacher im Gastmahl den vermiſsten Dialog über den Philosophen anerkennen mag, so hat er doch wohl darin Recht, daſs er nach Idee und Haltung beide Gespräche durch eine weite Kluft getrennt sieht; dort hört er den jugendlichen Liebhaber, hier den gereiften Denker über das Schöne reden, und auch das Schöne selbst ist ein anderes für jenen und diesen.

Nach dem Phädros ist zunächst die Schönheit nicht, wie sie Schiller auffaſst, unmittelbar die Erscheinungsform oder ein Symbol des Wahren. Die Ideenlehre gestattet diesen Gedanken nicht, der die Selbständigkeit der Idee des Schönen gefährdet. Nur daſs ein Geistiges überhaupt sinnlich anschaubar wird, erkennt Platon in dem Phänomen der körperlichen Schönheit. Erst durch das Zwischenglied der Idee des Schönen wird die Beziehung der schönen Erscheinung zu den übrigen Ideen, also auch zum Guten und Wahren ermöglicht. Da die ganze Natur in sich verwandt ist und die Seele einst alles geschaut hat, so hindert nichts, daſs sie nun auch, des einen sich erinnernd, alles übrigen sich entsinne [1]).

Die schöne Erscheinung erinnert zunächst ausschliefslich an die Idee der Schönheit, und mit dieser erst treten die übrigen Ideen in das Bewufstsein. Auch dieses Heranziehen weiterer Ideen aber ist kein Vorzug der Idee der Schönheit, sondern die Folge auch jeder anderen, deren man sich erinnert. Es verbleibt hiernach der Idee der Schönheit nur das eine eigentümlich, dafs sie überhaupt in der Körperlichkeit zu erscheinen vermag, mit Augen gesehen werden kann, uns aus dem sinnlichen Traumleben erweckt, ihre — Scheinhaftigkeit.

Als Idee aber wiederum ist sie wie alle Ideen nur der denkenden Erkenntnis zugänglich und fällt in dieser Richtung unter den Gesichtspunkt der Wahrheit. Hierdurch eröffnet in der That die schöne Erscheinung innerhalb dieser engeren Grenzen einen Aufblick in das Gebiet des Wahren. Hierin allein ist ein Punkt des Zusammentreffens jener modernen Anschauung und des platonischen Gedankens gegeben. Ihr wesentlicher Unterschied wird dadurch nicht verhüllt; denn soll die Schönheit nur die Form sein, in welcher die Wahrheit sinnlich erfafst ist, so wird damit, bei der weit überwiegenden Klarheit dessen, was man unter Wahrheit versteht, die Selbständigkeit des Schönen nicht genügend gesichert. Die Fassung Platons ist daher in dieser Richtung besser, so wenig sie auch anderweitig genügt. Wird die Scheinhaftigkeit der Idee der Schönheit von Platon aber durch die Schärfe des Gesichtssinnes begründet, so kann auch die körperliche Schönheit nur in Vorstellungen bestehen, die dem Auge zugänglich sind, sie mufs daher auf Farben und Gestalten und deren Beziehungen zu einander beschränkt gedacht werden. In welcher Weise Platon nun den Körper betrachtet wissen wollte, wenn es sich um seine Schönheit handelt, hat er nirgends ausgeführt. Er beobachtet hier eine aufserordentliche Zurückhaltung; wir besitzen von ihm kaum einen Ansatz zu einer Schilderung der körperlichen Schönheit des Menschen. Nur erschliefsen läfst es sich, dafs er in ihr nicht den Ausdruck gedankenmäfsiger Beziehungen sah, sondern dafs es der unmittelbare ästhetische Eindruck ist, der seine Bewunderung erregt und ihn abhält, in den

Einzelheiten der Farbe und Gestalt oder in teleologischen und moralisierenden Nebengedanken eine Erklärung zu versuchen, indem er sogleich auf die letzte Instanz, auf die Idee des Schönen zurückgreift. Obwohl die Schönheit eng mit der Gesundheit und Stärke des Leibes verknüpft, und wie diese nur durch eine planvolle gymnastische Pflege und Erziehung gesichert erscheint, so hält Platon die Begriffe doch stets auseinander, und die Schönheit entlehnt ihren Wert nicht der Gesundheit oder der Stärke oder der zweckmäfsigen Beziehung der Körperteile auf das Ganze des Leibes und seine sittliche Bestimmung. Gesundheit, Schönheit und Stärke sind nebengeordnete Güter des Leibes. Soll aufser der Schönheit auch einer jener anderen Vorzüge hervorgehoben werden, wie in dem Bilde des würdigen und trotz seiner Jahre noch rüstigen Greises Parmenides, so wird in hypothetisch einschränkender Wendung hinzugefügt: er ist schön, und soweit es der Augenschein lehrt, auch noch rüstig[1]).

Die Scheinhaftigkeit, welche das kategorische Urteil über die Schönheit gestattet, kann sich nicht auf andere Ideen erstrecken. Dem auf blofsen Augenschein gegründeten Urteile über die Gesundheit und Stärke des Leibes entzieht jede bessere Einsicht seinen Wert; die Versicherung hingegen, ein für schön gehaltener Liebling wäre dieses in Wahrheit nicht, wäre ebenso wirkungslos wie thöricht. Wie Gesundheit und Stärke, so gehört auch die Zweckmäfsigkeit der Organisation nicht zur Schönheit, sondern unter den weiteren Begriff der Güter des Leibes. Der ganzen bilderreichen Betrachtung des Körpers im Timäus bleibt daher der Begriff der Schönheit völlig fern. Während in dem Aufbau des Weltganzen, das sich einer Erkenntnis nach Zweckbeziehungen entzieht, die Schönheit als Bildungsgesetz diese Lücken ausfüllt, herrscht in der Betrachtung des menschlichen Leibes ausschliefslich der Gesichtspunkt planvoller, anordnender Weisheit und Zweckmäfsigkeit, die Rücksicht auf das Beste, auf Gesundheit und Dauerhaftigkeit, und selbst jeder Seitenblick auf den Eindruck der äufseren Körpergestalt oder ihrer Gliedmafsen ist hier vermieden. Erst am Schlusse, wo die Beziehung des Körpers zur Seele wieder ähnliche Schwierig-

keiten in den Weg legt wie die Weltkonstruktion, tritt auch das dort feierlich proklamierte Bildungsgesetz der Schönheit wieder in Kraft: alles Gute ist schön, das Schöne aber nicht maſslos. Aber auch hier ist es bloſs der Begriff des Ebenmaſses, nicht die Zweckmäſsigkeit, was herbeigezogen wird. Wie das Ebenmaſs, das Verhältnis des Leibes zur Seele beherrschend die Schönheit des ganzen Menschen bedingt und ihn sowohl zum schönsten als auch zum liebenswertesten Anblick erhebt, so wird auch ein Körper, wenn er etwa unverhältnismäſsig langbeinig ist, oder an einer anderen Maſsverschiebung leidet, zugleich häſslich und zugleich durch Mühen und Beschwerden, die er veranlaſst, zur Ursache zahlreicher Übel [1]). So wird auch hier die Häſslichkeit, als der unmittelbare Eindruck der Unebenmäſsigkeit, von dem Unzweckmäſsigen oder dem Übel, der weiteren Folge, des erst ursächlich vom Ebenmaſs Bedingten, unterschieden. Durch das gleiche Moment zwar, die Unebenmäſsigkeit, ist das eine wie das andere bedingt; das Gute ist auch schön, das Üble ist auch häſslich, aber in anderer Richtung ist der Körper dieses, in einer anderen jenes. Wie die Schau- und Hörlustigen nicht nur die schönen Klänge, Farben, Gestalten, sondern auch alles, was aus diesen gebildet worden ist, lieben, so werden auch ohne jedes Bedenken neben den Gestalten und Farben die schönen Menschen, die Malereien insgesamt, die Zeichnungen und Bildwerke der Auffassung des Auges, und neben den schönen Klängen die ganze Musik, ja selbst Reden und Dichtungen dem Gehöre zugewiesen, und erst bei den Gesetzen und Einrichtungen erhebt sich das Bedenken gegen ihre Sinnfälligkeit [2]).

Wie die Schönheit des Kruges darin gesehen wird, daſs er glatt und rund abgedreht, schön gebrannt und zweihenklig ist, so sind es wohl auch sinnfällige Eigenschaften der Färbung und Gestalt, durch welche der Krug von der Schönheit eines Mädchen ebensoweit übertroffen wird, wie dieses wiederum unter den Göttinnen an Schönheit zurückbleibt [3]). Auch nur sichtbare Züge sind es, mit denen im Gegensatze zur Seele die Schönheit des Körpers bestimmt wird, Antlitz und Hände, und was er sonst an sich hat, von Fleisch und

Farben und vielem anderen sterblichem Tand[1]). Auch die einzelnen Züge, welche Platon sonst am Körper der Menschen oder an den schönen Jünglingen insbesondere hervorhebt, sprechen dafür, dafs er hier unmittelbar mit dem Auge des Künstlers auffafst und keineswegs aus philosophischen Erwägungen seine Bewunderung der Schönheit schöpfte. In diesem Falle wäre die Kargheit an weiteren Ausführungen, und das unvermittelte Zurückgreifen auf die Idee doppelt auffällig, während es andererseits erklärlich, ja kaum vermeidlich erscheint, dafs eine Berufung auf die Idee der Schönheit und ihr ganz ausnahmsweises Verhalten zur sichtbaren Welt die Erörterung eines Problems abschneidet, das sich als Thatsache Platon unabweislich aufdrängte, ohne dafs er einer befriedigenden Lösung desselben gewachsen war.

Wie in dem Aufbaue der menschlichen Gestalt im Timäus mit den ästhetischen Elementen auch der Gesichtspunkt der Schönheit ganz hinter die teleologische Betrachtung zurücktritt, so vermeidet Platon andererseits, wenn er von der Schönheit der Menschen spricht, ihre Begründung aus dem Begriffe der Zweckmäfsigkeit und jede Berufung auf die sokratische Theorie. So erwähnt er das Auge, als den schönsten Teil des menschlichen Körpers, nicht etwa im Hinblicke auf die nützlichen Dienste, die es dem Menschen leistet, oder den seelischen Ausdruck, der es belebt, sondern es wird gelegentlich um seiner bescheidenen Färbung willen herangezogen, welche die Rücksicht auf die Harmonie des ganzen Körpers erforderlich macht[2]). Und wenn wiederum auch bei Platon von den vorstehenden Augen und der mifsgestalteten Nase des Sokrates die Rede ist, so liegt ihm jene sokratische Verteidigung solcher Abnormitäten aus Nützlichkeitsgründen, wie Xenophon sie überliefert, ganz fern[3]). Diese Gesichtszüge sind einfach und bedingungslos häfslich, ob die Organe nun ihren Zwecken entsprechen oder nicht. Mit einem Wortspiel geht die Urbanität Platons über diese unleugbare Thatsache hinweg: Trotz seiner Ähnlichkeit mit Sokrates sei Theätet nicht häfslich; denn wer so rede, wie er, sei ein Schön und Guter. Es ist eben nicht nötig, dafs Sokrates schön sei; er versteht es, seine Häfslichkeit vergessen

zu machen. Auch wenn Platon die Schönheit der Jünglinge preist, führt er sie nicht auf die gymnastische Tüchtigkeit ihres Körperbaues zurück. Die Gymnastik wird selbst zu einem Teile durch die Forderungen der Schönheit normiert; sie vermag daher auch keine Begründung der Schönheit zu gewähren [1]). Was ein vollkommener, schöner Mensch sei, lehre uns vielmehr das Bild, das der Maler entwirft, ähnlich, wie nur der Philosoph den Begriff eines gerechten Mannes aufzustellen vermag. Das eine verliert so wenig wie das andere an Wert, wenn uns die Einsicht in die Bedingungen ihrer Verwirklichung abgeht [2]). Auch inhaltlich erscheint das platonische Schönheitsideal nicht ganz unbeeinflufst vom Zeitgeschmacke und dürfte eine so enge Beziehung zur Gymnastik kaum dulden. Zwar sollte gerade im Unterschiede von der Heilkunst die Gymnastik nach Platon die Schönheit des Leibes ausbilden; aber es ist doch nur der eine Teil der Gymnastik, der Tanz, dem diese Aufgabe insbesondere zufällt, während sie im übrigen auf Kraft und Gesundheit abzweckt. Im Tanze wiederum tritt die anschauliche Körperschönheit ganz in den Vordergrund, wenn er neben der Nachahmung der Werke der Muse sein Ziel im Wohlverhalten, der Leichtigkeit und Schönheit der Glieder und Teile des Körpers selbst haben soll: in ziemlicher Beugung und Streckung, in eurhythmischer Bewegung, die sich in alle Teile verzweigend den ganzen Tanz begleitet [3]).

Die Schönheit, die Platon so gern in dem Zauber, den sie auf Sokrates ausübte, verherrlicht, trägt jene zartere Gestalt der ersten Jugendblüte, der Zeit des Überganges vom Knaben zum Jüngling. Aber gerade diese Formen, in ihrer relativen Unausgesprochenheit und in ihrem Reichtume des plastischen Details, führen die Auffassung weit mehr auf das Anschauliche hin, auf die Harmonie der Glieder und den Flufs der Formen als auch organisch-teleologische oder moralische Ideen. Die Körperschönheit der platonischen Gespräche steht der Auffassung der Lyrik näher als der homerischen Welt. Ähnlich wie Praxilla sagt auch der Phädros: Es war einmal ein Knabe, mehr schon ein Jüngling, der war wundersam schön und hatte viele Liebhaber — [4]). Dieser Zauber

der Jugendblüte ruht auf den Knaben Charmides, Lysis, Hippothales; es ist eine Schönheit, die durch das Erröten knabenhafter Verlegenheit und Schamhaftigkeit ihre Steigerung findet[1]). Diese Jugendschöne des Leibes vermag anderweitige Mängel vergessen zu machen; selbst über ein unschönes Gesicht verbreitet sie einen Reiz, ähnlich dem reichen Farbenschimmer, in den die Musik die Werke der Dichtkunst hüllt. Überhaupt ist es nicht sowohl das Gesicht und sein Ausdruck, sondern die Schönheit der Gestalt, was die Bewunderung auf sich zieht. So schön auch der Knabe Charmides von Angesicht sei, so würde das doch ein reines Nichts sein, wollte er sich erst entkleiden, so schön wäre seine Gestalt[2]). Diese Schönheit ist so flüchtig, daſs sie der Zeit selbst ihren Namen (ὥρα) entlehnt, und mit dem Hervortreten der charakteristischen Reife des Geschlechtes ist sie in der Regel dahin[3]). Als schönster der Götter ist Eros vor allem jung; er flieht sorglich das schnelle Alter und gesellt sich dem Gleichen, der Jugend zu. Er ist gar weich und zart und nimmt auch nur in weichen Seelen Wohnung; ebenmäſsig und flieſsend ist der Bau seiner Glieder[4]).

In dieser Richtung liegt auch die Schönheit, an die der Phädros seine Theorie anknüpft. Nicht allein die Ausnahmestellung der Idee des Schönen wird hier durch den äuſseren Augenschein begründet, sondern der ganze bilderreiche Aufbau und die Schilderungen des Gespräches legen eine intuitive Auffassung näher, als teleologische Reflexionen. Auch die Art des platonischen Ausdruckes überhaupt, die Leichtigkeit, in der sich Metaphern, Vergleiche, Mythen seiner Produktivität unmittelbar in den Dienst stellten, beweisen, wie sicher und fest das Auge Platons auf der anschaulichen Gestalt der Dinge zu ruhen gewohnt war. Er schlieſst sich im groſsen Stil der bildlichen Rede unmittelbar Homer und Äschylos an, und gedrängt, wie in dem bewegtesten Schaffen des Dichters, strömen ihm die Anschauungen aus dem erstaunlich weiten und viel verzweigten Gebiete einer vertrauten Lebenserfahrung zu. Diese vollendete Herrschaft über den bildlichen Ausdruck ist einerseits der direkte Maſsstab der Originalität und produktiven Kraft des Geistes;

denn nur in dem Zustande der Produktion selbst gewinnen Anschauung und Begriff jene Einheit, die sich der Reflexion immer entzieht. Aristoteles wufste gar wohl, warum er das Bilden von Metaphern für das Unerlernbare, für eine Naturgabe in der Poesie erklärte; auch er vermochte diese Kunst seinem Lehrer nicht abzulauschen. Diese Fähigkeit ist jedoch andererseits auch nur denkbar auf der Grundlage einer reich entwickelten, nicht sowohl beobachtenden und reflektierenden, sondern synthetisch anschauenden Auffassungsweise der Dinge.

Hatte schon Xenophon an der teleologischen Interpretation der Körperschönheit durch Sokrates Anstofs genommen, um wie viel ferner mufste diese reflektierende Auffassung der so eminent anschaulichen Denkweise Platons liegen. Ebensowenig freilich als Platon eine teleologische Begründung der Körperschönheit versucht, hat er ausdrücklich ihre Herleitung aus den elementaren Verhältnissen des Schönen behauptet. Nach dieser Seite hin aber bleibt die Frage doch insofern eine offene, als Platon, wenn er überhaupt gelegentlich die Schönheit des Körpers begründet, stets auf jene Verhältnisse des Ebenmafses und der Harmonie zurückgreift. Dafs er den Versuch einer Konstruktion oder systematischen Analyse der Körperschönheit nicht gewagt hat, oder sich hierzu nicht veranlafst sah, ist geschichtlich allenfalls verständlich. So wenig Platon durch die sokratischen Reflexionen an dem absoluten Werte der Schönheit irre werden konnte, so zweifellos er an der Wohlgefälligkeit jener von den Pythagoreern her überlieferten Verhältnisse der Harmonie und des Ebenmafses festhält, und so unmittelbar einleuchtend ihm die Thatsache der Schönheit in den Farben, Klängen und einfachen Gestalten sich aufdrängt, so fehlte es doch bisher noch an jedem Versuche, diese Thatsachen zu einer Theorie zusammenzufassen, die Platon zu einem gleichen Streben hätte veranlassen können. Lehnte er es schon ab, die verschiedenen Arten der musikalischen Harmonie in ein fremdes Gebiet, in den Lehrberuf des Damon hinein zu verfolgen, so fürchtet er auch wiederum sein eigenes Ziel aus den Augen zu verlieren, falls er darüber eine Untersuchung anstellen

sollte, welche Gestalten und welche Lieder für die Erziehung der Jugend als schön anzusehen seien: „Damit wir hierüber nicht in ein weitläufiges Gerede verfallen, möge alles einfach für schön gelten, was mit einer Tugend der Seele oder des Leibes, sei es mit ihnen selbst oder mit ihren Abbildern, zusammenhängt; das Gegenteil aber gelte für häſslich“ [1]). So gut ein solcher Ausweg der Pädagogik der Gesetze und der überwiegend praktischen Richtung des platonischen Denkens sich empfehlen mochte, so wenig kann er, als Erklärungsgrund der Körperschönheit aufgefaſst, in einen Einklang mit der Theorie der Phädros treten.

Die Scheinhaftigkeit des Schönen und die Ausnahmestellung der Idee der Schönheit unter den übrigen Ideen hat nur einen Sinn, wenn die Körperschönheit ein für sich dastehendes Phänomen bildet und nicht auf Ideen zurückgeführt wird, die wie die Tapferkeit und die übrigen Tugenden eben nicht zu erscheinen vermögen. Daſs aber die einzige Theorie der Schönheit, die wir von Platon besitzen, auf die Körperschönheit eingeschränkt ist, entspricht wenigstens durchaus dem sprachlichen Bewuſstsein der Griechen, das unter der Schönheit zunächst stets die Körperschönheit verstand. Nur an ihr daher nimmt auch Platon Veranlassung, dem Problem der Schönheit so weit zu folgen, als es ihm überhaupt zugänglich war, indem er ihr Wesen durch die theoretische Scheinhaftigkeit auf die Idee der Schönheit zurückführt.

Mögen nun für Platon auſserdem auch noch sachliche Beweggründe bestimmend geworden sein, den Begriff der Scheinhaftigkeit an den Gesichtssinn, und damit an die Körperschönheit zu binden, so müſste doch gerade dieses durch ein einzelnes Gebiet veranlaſste Zurückgehen auf den letzten Erklärungsgrund, auf die Idee der Schönheit, die Aufstellung eines allgemeinen Begriffes, der das Schöne in jeder Art zu umfassen vermöchte, zur Unmöglichkeit machen. Die Theorie des Phädros tritt daher zunächst schon mit dem Philebos, dann aber in verstärktem Maſse mit dem Gastmahl in offenen Widerspruch. Diese Schwierigkeiten, die sich schon im sprachlichen Bewuſstsein geltend machten, kann die Theorie zunächst nicht aufheben, sondern nur in ihrer Weise zu klarerem Ausdruck bringen.

2. Die Sinnfälligkeit der Schönheit. Hippias.

An sich scheint nichts im Wege zu stehen, den Begriff der Scheinhaftigkeit von der Körperschönheit aus rückwärts auch auf alle jene elementaren Formen des Schönen auszudehnen, die zu einem Teile ohnehin dem Bestande der Körperschönheit zugezählt werden müssen. Denn wenn Platon z. B. die Wirksamkeit der Harmonie auf die Sinne des Gesichtes und des Gehöres gleicherweise in ihre Vernunftähnlichkeit setzt, durch welche die Umläufe der Seele in ihrem ursprünglichen Zustande wiederhergestellt werden sollen[1]), so scheint auch ihr die nämliche, zwischen der Idee und den Sinnen vermittelnde Stelle zugewiesen zu werden, wie sie der Phädros der Körperschönheit zuspricht. Wie hier dem Auge, so könnte die Idee der Schönheit in der Musik auch dem Ohre erscheinen, und wie der Philebos Farben, Gestalten und Klänge in dem an sich Schönen zusammenfaſste, so fiele nun auch das Hörbar-Schöne und die Körperschönheit unter die Theorie des Phädros. Jedoch schon diese Abstraktion, die das Sichtbare und Hörbare als koordinierte Gebiete unter einem Begriffe zusammenfaſst, liegt nicht auf der Bahn des konkreteren Gedankenganges Platons. Der Phädros weiſs nichts von einem solchen doppelten Wege, auf dem die Idee der Schönheit erscheinen könnte, sondern beruft sich auf die besonderen Vorzüge des Gesichtssinnes; der schroffe Gegensatz vollends, in welchen das Gastmahl die Körperschönheit zur Seelenschönheit setzt, duldet kein solches Mittelglied, das die Schärfe der Abgrenzung des Äuſseren und Inneren beeinträchtigen müſste. Auch im sprachlichen Bewuſstsein der Dichtung hatte die Schönheit von Stimme und Klang, Lied und Rede keine abgesonderte Bedeutung gewonnen, sondern nur vermittelnd die Grenzen unmerklich verzogen, die eine engere, ursprüngliche und eine weitere Bedeutung des Wortes schieden. Nicht das Verhältnis der schönen Körper zu den schönen Klängen, sondern zum Guten oder zur Seelenschönheit gestaltete sich auch schon für den Dichter zu einem Problem.

Aber auch der sachliche Unterschied des Sichtbaren und Hörbaren macht es erklärlich, dafs Platon zwar dem Auge, aber nicht dem Ohr diese Gunst einer Offenbarung der Ideen zuwies.

Das Reich des Klanges ist nicht derart mit der Weltvorstellung gegeben, ist kein sich der Betrachtung aus dem Zusammenhange der Dinge unmittelbar aufdrängendes Phänomen. Die Musik der Sphären war auch nach den Pythagoreern nur bevorzugten Geistern hörbar, während jeder Aufblick zum Himmel dem Auge die Gestalt und Bahnen der Gestirne erschliefst. Auch im übrigen zeigt die Welt überall eine Fülle schöner Körpergestaltung, während sie entsprechender musikalischer Vorzüge entbehrt. Ist aber die Wirksamkeit der Schönheit der Klänge an die Absicht und die Kunstübung des Menschen gebunden, und nimmt sie nach der Auffassung Platons ohnehin gegenüber dem Worte, von dem sie nicht gelöst werden soll, eine dienende Stellung ein, so ist es verständlich, dafs auch ihre Würdigung aus dem theoretischen Gebiete in das praktische hinübergezogen wird; dafs ihre Wirkung nicht in die Erhebung des Geistes zu einer seligen Schau der Ideen gesetzt wird, sondern ihr die nähere Aufgabe einer pädagogisch-sittlichen Beeinflussung des Seelenlebens zufällt. Was die Gymnastik für den Leib, ist die Musik für die Seele; die auf unbekannte Weise bis in die Seele hineindringende, zur Tugend erziehende Macht des Klanges ist die Musik[1]). Eben diese unmittelbare, rätselhafte Weise ihrer Wirkung auf die sittliche Natur des Menschen weist darauf hin, dafs das Musikalische in der That der Schönheit der Seele viel verwandter ist, als der Schönheit des Körpers; dafs ihr gemeinsames Band die Sinnfälligkeit den Unterschied beider Gebiete nicht zu verhüllen vermag.

Während die einfachen Klänge, Farben und Gestalten noch mancherlei gemeinsame Merkmale haben, und selbst der Begriff der Färbung noch auf die Musik übertragen werden kann, tritt die konkrete Gestalt dem musikalischen Gebilde weit fremder gegenüber. Nicht nur Geschmack und gesundes Sprachgefühl würden es Platon verbieten, wie es eine

neuere Theorie gemocht hat, analog dem Augenschein von einem Ohrenschein zu reden, sondern der Barbarismus thut auch der Sache selbst Gewalt an. Es ist kein Zufall, dafs sich der Name der Ideen, jener gegenständlich gedachten Wesenheiten der Dinge, dem Gesichtssinne anschliefst und rückwirkend wiederum auch die Gesichtswahrnehmung ihrerseits aus jenem Gebiete vernünftiger Betrachtung eine Vergeistigung erfährt. Nicht die Sehlustigen, sondern die Schaulustigen stellt Platon den Hörlustigen an die Seite [1]). Es giebt so gut eine Schau der Ideen im Geiste, wie der Farben und Gestalten für das sinnliche Auge. Diese Gegenständlichkeit und Zugehörigkeit der Erscheinungen des Gesichtssinnes zur objektiven Welt giebt ihm eine ähnliche bevorzugte Stellung zur Erkenntnis der Dinge, für die theoretische Geistesthätigkeit, wie sie dem Gehör für das Praktisch-Pädagogische zufällt. Die Klänge wirken bis in die Seele in uns hinein, mit dem Auge aber schauen wir die Dinge aus uns heraus [2]). Es ist daher nicht ohne Berechtigung, dafs Platon jenes Überraschende, Offenbarungsmäfsige, den eröffneten Ausblick in das Reich der Ideen nur dem Augenscheine der körperlichen Schönheit zuspricht, und diese allein dann auch in den Gegensatz einstellt, der sich ihm, ganz im Anschlusse an das sprachliche Bewufstsein, zwischen den zwei grofsen Gebieten der Schönheit, der inneren und äufseren Schönheit, aufthut. Wie der Phädros von keiner Scheinhaftigkeit der Klänge zu reden weifs, und nur abschliefsend auf eine innere Schönheit verweist, so geht auch das Gastmahl in seiner ausführlichen Rangordnung des Schönen unvermittelt von der körperlichen Schönheit auf die des Geistes über, als wenn es ein weiteres Gebiet überhaupt nicht gäbe. Tritt hingegen das konkretere Problem des Phädros und die pädagogische Tendenz des Gastmahls zurück, und wird der methodische Gesichtspunkt der Vollständigkeit bestimmend, so stellen sich neben den Gestalten und Farben auch die Klänge ein, oder eine Dreiteilung scheidet dann Gestalt und Farben neben den Klängen von der inneren Schönheit der Handlungen und der Erkenntnis [3]).

Nur ein, freilich durchaus dialektisch gehaltener, Versuch findet sich vor, diese Vernachlässigung der Klangschönheit

und den Gegensatz zwischen dem Philebos und Gorgias einerseits, dem Phädros und dem Gastmahl andererseits, und wiederum der letzteren zwei Gespräche unter sich zum Ausgleich zu bringen.

Freilich nicht an den tieferen Begriff der Scheinhaftigkeit, sondern an das äufserlich psychologische Merkmal der sinnfälligen Vermittlung knüpft der Hippias eine seiner hypothetischen Definitionen des Schönen an, die wenigstens mittelbar das Verdienst gewinnt, eine Folgerung geltend zu machen, die sich unweigerbar aus den Feststellungen des Philebos aufdrängt.

Wurden dort Farben, Gestalten und Klänge, als eine zusammengehörige Gruppe der Quellen reiner Lust, von anderen, minder edlen Sinneseindrücken abgegrenzt und unter dem Namen des an sich Schönen verbunden, so erhebt nun der Hippias diese durch Gehör und Gesicht vermittelte Lust zu einem ganz allgemeinen Merkmal des Schönen [1]). Der Auffassung dieser Sinne werden aber nicht, wie dort, nur die einfachen Gestalten, Klänge und Farben zugewiesen, sondern auch Gemälde, Zeichnungen, Bildwerke, die ganze Musik und die Rede und Dichtkunst. Trotzdem aber erscheint die Definition noch nicht umfassend genug, um den Gegensatz einer inneren und äufseren Schönheit, wie ihn das Gastmahl vertritt, in sich aufzuheben, und es ersteht daher zunächst schon der Einwurf: Wie verhält es sich, unter Voraussetzung der sachlichen Richtigkeit dieser Bestimmung, mit den schönen Beschäftigungen und Gesetzen? Sollen wir sagen dafs auch sie, weil sie dem Auge und Ohr angenehm sind, schön seien, oder bedarf es hier wiederum eines anderen Begriffes der Schönheit?

Es sind dieselben Worte gebraucht, die im Gastmahl den Übergang von der körperlichen Schönheit zur Seelenschönheit machen, und für diese eine auch sonst geläufige Formel bilden [2]). Hier nun wird die interessante Frage aufgeworfen: ob auch die innere Schönheit durch Auge und Ohr vermittelt oder ein Sinnfälliges sei, wie es die Allgemeingültigkeit der Definition beansprucht.

Schon der Trost des Hippias: man werde diesen Fehler

der Definition, ihre die innere Schönheit ausschliefsende Enge, nicht bemerken, weist vielleicht darauf hin, dafs man es mit ihr nicht viel ernster als mit den vorausgehenden zu nehmen habe. Auf diesen Einwurf selbst einzugehen, wird jedoch vermieden, und zwar in einer Wendung, die den Gedanken nicht völlig ausschliefst, dafs sich jene Sinnfälligkeit als allgemeines Merkmal des Schönen vielleicht doch aufrecht erhalten liefse: „Was nun die Gesetze und die Beschäftigungen anlangt, so könnten sie sich zwar leicht als nicht aufserhalb der Wahrnehmung liegend erweisen, die uns durch Gesicht und Gehör vermittelt wird, aber wir wollen uns diese Frage nach den Gesetzen nicht in die Quere kommen lassen, sondern uns nur an den Begriff halten: das Schöne sei das durch jene Sinne vermittelte Angenehme.“

In welcher Richtung jener als möglich hingestellte Nachweis etwa geführt worden wäre, ob ein weitertragender Gedanke oder die triviale Reflexion auf die lehrhafte Überlieferung der Gesetze damit angedeutet wird, bleibt völlig im Dunkeln. So isoliert wie die gehaltvollere Ausführung über die Scheinhaftigkeit der Körperschönheit im Phädros, bleibt auch diese, freilich viel dunklere, Andeutung der Sinnfälligkeit des Schönen, nur dafs hier noch dazu die dialektische Haltung des Hippias das Gewicht dieser undurchsichtigen Einschaltung beträchtlich herabsetzt. Es ist auch nicht recht abzusehen, was eine solche Theorie der Sinnfälligkeit alles Schönen in einem System für einen Wert haben sollte, das die Idee der Schönheit selbst jeder sinnlichen Auffassung entrückt und nach diesem Gesichtspunkte eine Rangordnung des Schönen aufstellt, die mit einer zunehmenden Befreiung der Schönheit von den Fesseln der Sinne gleichbedeutend ist. So wenig wie die Scheinhaftigkeit des Phädros, vermag die Sinnfälligkeit des Hippias die Grundlage für eine allgemeine Definition der Schönheit zu gewähren. Wie aber dort das sprachliche Bewufstsein einen gewissen Rückhalt dafür bot, die Körperschönheit durch eine eigene, insbesondere durch sie veranlafste Theorie auszuzeichnen, so schlossen sich allerdings auch in der Dichtung Klang und Rede zunächst an die Körperschönheit an und vermittelten die Ausdehnung des

Begriffes auf das geistige Gebiet. Platon hat zwar nicht die Schönheit, wohl aber gelegentlich die Einteilung der Künste auf die Sinne des Gesichts und des Gehörs zurückgeführt[1]), und wenn er dann auch als einfache Beispiele des an sich Schönen Gestalt, Farbe und Klänge aufführte, und sie als ein edleres Gebiet von den übrigen Sinneswahrnehmungen absonderte, so konnte daraus allerdings der Anlaſs zu der hypothetischen Definition des Hippias: das Schöne sei das Angenehme der höheren Sinne, des Gesichtes und des Gehöres, entnommen werden, die dann in der Folgezeit auch noch aus mancher Theorie widerklingt.

Bemerkenswerter als dieser bloſs eingeschaltete Gedanke ist ein Gesichtspunkt, den die sachliche Widerlegung jener Definition aufnimmt, da durch ihn die Ergänzungsbedürftigkeit der Bestimmungen des Philebos und Phädros in treffender Weise hervorgehoben wird. Mit welchem Rechte, so lautet die Frage, werden die Sinne des Gesichtes und Gehöres in der Definition der Schönheit bevorzugt, und auf welcher Grundlage lassen sie sich zu einer Einheit verbinden?

Die Thatsache des Sprachgebrauches wird wohl zugestanden; denn es sei lächerlich, von den Schönheit in den Geruchs-, Geschmacks- und Geschlechtsempfindungen zu reden. Worin aber liegt die begriffliche Rechtfertigung eines solchen Verhaltens? Auch der Philebos hatte nur behauptet, es wäre eine edlere Art Freude, als sie der Geruchssinn etwa zu bewirken vermöge; worin aber eben dieses edlere Wesen bestehe, hatte er nicht weiter ausgeführt.

Der Hippias nun giebt den Nachweis, daſs in der Lust und ihren Unterschieden eine solche Begründung des Vorzuges nicht gesucht werden könne, und daſs sie ebensowenig aus der besonderen Natur der Wahrnehmungen zu gewinnen sei, denn dem Gehör fehle eben das, was dem Gesicht eigentümlich ist, und dem Gesicht, was das Gehör auszeichnet, während doch beide Sinne gleicherweise der Schönheit zugänglich sein müſsten. Soll die Zusammenfassung von Gesicht und Gehör in der Definition mithin eine Berechtigung haben, so müssen diese Sinnesauffassungen einem Gemeinsamen

Raum geben, das weder in dem subjektiven Elemente der Lust, noch in dem Wahrnehmungscharakter selbst enthalten ist[1]).

So wird denn hier in der That ein analytischer Beweis für die Forderung versucht, die der Timäus dahin aussprach, dafs ein Vernunftinteresse im Schönen Befriedigung finden solle, und die auch die Gesetze im Auge haben, wenn sie den Sinn für Rhythmus und Harmonie als ein unterscheidendes Merkmal der menschlichen Natur geltend machen[2]).

Hier wäre denn auch Veranlassung gewesen, durch die Lehre von der Phantasie die Kluft zwischen der Wahrnehmung und der Idee auszufüllen, und den so glücklich aufgefafsten Begriff der Scheinhaftigkeit begrifflich zu begründen. Hier aber gerade versagt der dogmatische Rationalismus des Altertums der ästhetischen Einsicht den Dienst und läfst die Lehre von der Schönheit in den offenen Dualismus auslaufen, mit dem zunächst das Gastmahl dem Phädros gegenübertritt.

3. Die Idee des Schönen. Das Gastmahl.

Erst am Schlusse, nachdem das Gespräch die Liebe und die Körperschönheit verlassen hat, und in der auf die Dialektik gegründeten Rhetorik einen rein geistigen, und zwar theoretischen Inhalt gewonnen hat, wird im Phädros die platonische Scheidung einer inneren und äufseren Schönheit eingeführt: Du lieber Pan und ihr Götter alle, gebt mir schön zu werden im Innern, und dafs, was ich etwa an Äufserem habe, dem Innern befreundet sei![3])

War es wie ein Triumph der Ideen, wie eine besondere Gunst der Weltordnung gepriesen worden, dafs in Gestalt der Schönheit die Idee auch noch aus der Sinnlichkeit hervorleuchte, und sich so ein Ausblick von der Endlichkeit in das Gebiet des Geistes erschliefse, so wird diese Bedeutung der sichtbaren Schönheit auch durch die Ergänzung, die sie in der inneren Schönheit findet, ja selbst durch die Überordnung, die der letzteren zugestanden wird, im Phädros doch noch in keiner Weise herabgesetzt.

Das Gastmahl hingegen weiſs nichts von jenem Vorzuge der sichtbaren Scheinhaftigkeit; es läſst auch das vermittelnde Gebiet der Klänge unberücksichtigt, und wenn es doch eine in das Einzelne gehende Rangordnung und Reihenfolge des Schönen entwirft, so tritt in ihr die Körperschönheit in eine nahezu gleiche Unterordnung zur inneren Schönheit, wie die Sinnenwelt zu den Ideen, was dem principiellen Dualismus der platonischen Weltanschauung freilich entsprechend ist. Es sind zahlreiche, oft fast unmerkliche Abweichungen von der Auffassung des Phädros, welche zusammenwirken und den zwei Gesprächen, die scheinbar in enger Beziehung zu einander stehen, eine so abweichende Grundrichtung erteilen, daſs man mit einigem Rechte im Gastmahl schon die Gedanken des Staates als bestimmend erkannt hat.

An Stelle der theoretischen Stimmung des Phädros tritt das Gastmahl unter eine praktische Tendenz. In beiden Gesprächen zwar fällt der Schönheit die Rolle einer Vermittlung zu. Dort jedoch ist die Liebe dem Schönen selbst zugewandt, das die Erinnerung zunächst an die Idee der Schönheit, dann auch an die übrigen Ideen von neuem belebt und so den Geist wieder zum seligen Schauen des Jenseitigen erhebt, in dem er sich schon ursprünglich erging. Hier hingegen ist es ein praktischer, ein allgemein animalischer Trieb, von dem die Bewegung ausgeht. Die Sehnsucht nach dem Beharren des Lebens, nach einer Fortexistenz, der Unsterblichkeit, führt den Geist der Schönheit zu; und nicht um ihrer selbst willen, sondern um in ihr zu zeugen, um des Endzieles, um des Guten willen wird die Schönheit geliebt. Die Schönheit ist eine glückliche Schickung und Hülfe für die Geburt des Guten [1]).

Damit wird nun aber auch das Gute, ein auſser dem Schönen liegendes Princip, zum Maſsstab für die Rangordnung des Schönen gemacht. Nicht der Grad der Scheinhaftigkeit, wie man nach dem Phädros erwarten könnte, sondern der Grad der Erhebung über allen Schein bestimmt Würde und Rang des Schönen; sie werden nicht ästhetisch, sondern teleologisch und allgemein theoretisch begründet.

Von dem einzelnen Körper erhebt sich die Liebe, ganz nach dem theoretischen Gesetz der Induktion, zur Schönheit der Körper überhaupt. Man erkennt die Schönheit in allen Körpern als ein und dasselbe, und ihr gegenüber erscheint schon die Schönheit des einzelnen Körpers als nichtig und gering. Dieser ersten Generalisierung aber, statt deren der Phädros direkt zur Idee der Schönheit geführt hatte, tritt die Schönheit in den Seelen als ein so viel Wertvolleres gegenüber, dafs schon eine geringe Seelenblüte dem Liebhaber genügen wird. Indem dann durch den Seelenverkehr Reden erzeugt werden, die die Jünglinge besser machen, gelangt man zur Einsicht, dafs auch das Schöne in den Beschäftigungen und Gesetzen ein sich selbst gleichartiges ist, dem gegenüber die Körperschöne gering zu achten sei.

Von den Beschäftigungen schreitet man zu den Wissenschaften fort, um auch deren Schönheit zu erkennen, um das viele Schöne ins Auge zu fassen, und nicht mehr das Einzelne, wie man wohl knechtischen Sinnes die Schönheit eines Knäbleins oder irgend eines Mannes oder einer einzelnen Beschäftigung liebte, sondern in das weite Meer des Schönen hinausschiffend viele und schöne Reden und grofsartige Gedanken zu erzeugen in unvergänglichem Weisheitsstreben [1]).

Durch alles dieses nun gestärkt und genährt, erblickt man endlich eine einzige solche Wissenschaft, die sich auf ein Schönes ganz besonderer Art und wunderbarer Natur bezieht, auf das Endziel, um dessen willen alle bisherigen Mühen erduldet wurden, überhaupt nicht auf etwas anderes, sondern auf das Schöne selbst, und die so abschliefsend erkennt, was eigentlich schön sei [2]).

Aber auch hier in der Anschauung der Idee des Schönen findet der Prozefs nicht seinen Abschlufs, sondern erst in der Zeugung der Tugend, die, von dem wahrhaft Schönen ausgehend, nun auch selbst kein Abbild der Tugend, sondern sie selbst in Wahrheit hervorbringt. Hierin, wenn überhaupt, vermag nun auch der Mensch zu einem gottgeliebten und unsterblichen Wesen zu werden [3]).

So ist die Theorie der Schönheit aus der Selbständigkeit, die sie im Phädros, wenigstens für ein engeres Gebiet, sich

bewahrte, im Gastmahl ganz unter den Endzweck philosophischer Erkenntnis und Tugendbildung getreten, und damit jene Vermischung des Schönen und Guten herbeigeführt, die neben dem Bewufstsein ihres Unterschiedes einhergehend das Gebiet der inneren Schönheit zu keiner begrifflich einheitlichen Fassung gelangen läfst.

Auch die Bestimmungen der Idee der Schönheit, die das Gastmahl herbeizieht, überspannen die Abstraktion so weit, dafs der Begriff für die ästhetische Theorie unfruchtbar wird und in Widersprüche mit den fafslicheren und wertvolleren Gedanken Platons gerät.

Dafs die Idee des Schönen mit der des Guten zusammenfalle, wie es nach dem Gastmahl den Anschein gewinnen könnte, wird durch die Auffassung der Ideen bei Platon keineswegs bestätigt. Es wird zwar auch sonst gelegentlich an der Idee der Schönheit die rein geistige Natur der Ideen entwickelt[1]), aber die nämlichen Bestimmungen gelten von allen anderen Ideen, die sich zur Schönheit nebengeordnet verhalten. So wenig wie das Schöne, wird auch das Gerechte und Gute an sich mit Augen erblickt, und ein Gleiches gilt von den übrigen Ideen, von der Gröfse, Gesundheit, Stärke; sie sind alle nur dem reinen Denken erfafsbar. Das Schöne selbst und das Gute und das Gerechte und Heilige, kurz, aller Dinge Wesen haben die Menschen schon vor ihrer Geburt erkannt. Das Schöne und Gute und alles andere hat, wie die Seele selbst, ein Sein im höchsten Sinne. Das Gleiche an sich, und das Schöne an sich, und was irgend sonst noch an sich ist, erleidet keinerlei Veränderung, sondern bleibt, was es ist; eingestaltig an sich, verhält es sich stets auf die gleiche Weise[2]).

In diesem Rahmen der allgemeinen Intellektualität halten sich nun auch alle Bestimmungen der Idee des Schönen. Das Schöne an sich ist zunächst allgemeingültig; es ist das, was nie und nirgend häfslich erscheint. Es ist nicht in dem einen schön, in dem anderen häfslich, nicht jetzt zwar schön, dann aber nicht, auch nicht in dieser Beziehung schön, in einer anderen aber häfslich, nicht hier schön, dort häfslich, oder für den einen schön, den anderen häfslich[3]). Schon diese Bestimmungen bilden jedoch keineswegs einen Vorzug der

Idee des Schönen vor der Erscheinungswelt; denn Platon hat auch für die einfachen Beispiele des an sich Schönen, die Farben, Gestalten und Klänge, anerkannt, dafs sie nicht blofs beziehungsweise, sondern an sich und immer schön seien[1]). Nur eine ganz äufserliche Dialektik, wie sie im Hippias waltet, begnügt sich mit derartigen Beleuchtungen der Relativität des Schönen: dafs ein schönes Mädchen um nichts mehr schön als häfslich sei, da es einem schönen Kruge gegenüber zwar schön, im Vergleich mit einer Göttin hinwiederum häfslich sei[2]). Auch sonst wird an der Allgemeingültigkeit des Urteils über das Schöne festgehalten, und für die abweichenden Meinungen nach einer psychologischen Erklärung gesucht[3]).

Das Schöne an sich ist sodann universell; es ist, was allem die Eigenschaft der Schönheit verleiht, dem Steine und dem Holze, dem Menschen und dem Gotte, der Handlung und der Erkenntnis[4]). Auch hierin zwar hat die Schönheit nur eine gleiche Stellung, wie jede andere Idee zu ihrem besonderen Herrschaftsgebiet; indem aber der Bereich des Schönen ein so umfassender ist, dafs Platon für den Begriff in seiner Allgemeinheit keinen festen Merkmalbestand aufzustellen vermag, so wird auch die Idee eine so inhaltslose, dafs sie eine fast ausschliefslich negative Bestimmung erfährt. Diese Negation aber macht sich jene Rangordnung des Schönen nutzbar, indem sie, um die Idee zu erhöhen, die unterste Stufe des Schönen, die Körperschöne, herabsetzt.

Das Schöne an sich läfst sich nicht auf dem Wege der Vorstellung erfassen; nicht als Gesicht oder Hände oder sonst was am Körper, auch nicht als eine bestimmte Rede oder Wissenschaft. Es hat sein Dasein nicht an einem anderen, an einem Tiere, oder auf der Erde, oder am Himmel, sondern es ist selbst für sich und in sich eingestaltig und ewig seiend.

Niemand wird beim Anblick des Schönen an Goldschmuck und Gewänder, an schöne Knaben und Jünglinge denken, die sonst wohl viele derart entzücken, dafs sie Essen und Trinken über dem Anschauen und dem Beisammensein mit ihnen vergessen.

Das Schöne selbst ist lauter, rein und unvermischt, nicht angefüllt mit Menschen-Fleisch und Farben und vielem an-

deren vergänglichen Tand, sondern als das Göttlich-Schöne selbst eingestaltig. Die Schönheit ist, wie alle Ideen, das farblose und gestaltlose, untastbare Sein, das nur die Vernunft zum Beschauer hat[1]).

Je glücklicher der Gedanke des Phädros war, dafs die Schönheit das Bindeglied zweier Welten bilde, um so mehr auch mufs der Dualismus des platonischen Systems, der eine solche Vermittlung nicht duldet, gerade die Theorie der Schönheit in ihrer Einheit schädigen. Wurde der Begriff der Scheinhaftigkeit, durch den die Schönheit eine Ausnahmestellung unter allen Ideen gewann, schon im Phädros auf die Körperschöne eingeschränkt, so drängt sich die Frage auf: durch welche Bestimmungen etwa nun noch die innere Schönheit, die der Schlufs des Phädros einführt, ihre Selbständigkeit gegenüber den anderen Ideen wahren werde?

IV. Die Seelenschönheit.

Der Gegensatz einer inneren und äufseren Schönheit, der durch Platon klassisch wurde, ist kein ausschliefsender[2]). Weder die Schönheit der Klänge, noch die innere, nicht augenfällige Organisation des Körpers wird von ihr befafst; auch sind die geistigen Vorgänge selbst nicht so gleichartig, dafs sie anstandslos unter diesem Allgemeinbegriff in eine Nebenordnung treten könnten. Platon hält daher auch weder jene Fassung, noch deren Gliederung streng fest. Jene vertauscht er gelegentlich mit der wohl gleichbedeutenden der Körper- und Seelenschönheit; diese vermehrt er je nach dem Bedürfnis, indem er an der Körperschönheit Farben und Gestalten unterscheidet, die Schönheit der Klänge hinzunimmt und die geistige Schönheit der Gesetze und Beschäftigungen von denen der Wissenschaften trennt[3]).

Dafs die Seelenschönheit einen unvergleichlich höheren Wert als die Körperschönheit besitze, wird von Platon nicht besonders begründet, sondern gilt zunächst schon als eine Folge seiner Weltanschauung, nach der die Seele den Ideen weit näher steht, als der vergängliche Körper. Aber auch

unmittelbar mufste sich dem Denker, der in so unvergleichlicher Vollendung die Anmut der Bewegungen, die Schönheit reicher Entfaltung und die hoheitsvolle Würde des Seelenlebens zu zeichnen wufste, die Überzeugung erschliefsen, dafs hier eine Art von Schönheit walte, die allen Zauber der körperlichen Erscheinung weit unter sich zurückläfst. Dieser Vorzug steigert sich zu jenem unsagbaren Werte, der das Seelische, als die wahre Schönheit, der Körperschöne, als dem blofsen Schein gegenüberstellt[1]).

So zweifellos sich nun auch diese Thatsache dem Bewufstsein aufdrängen mag, so schwierig ist ihre ästhetische Begründung aus dem Begriffe der Schönheit heraus, und so unmöglich ist eine solche, solange nur so dürftige Bestimmungen, wie die abstrakten Elemente des an sich Schönen zu Gebote stehen. Konnte Platon dem Problem der Körperschönheit durch den Begriff der Scheinhaftigkeit noch eine würdige Fassung geben und die Verwischung des ästhetischen Eindruckes mit teleologischen Reflexionen vermeiden, so führt der so hoch über sie hinaus gesteigerte Wert der Seelenschönheit, die ohnehin jener Scheinhaftigkeit entwachsen ist, mit Notwendigkeit auf andere Quellen der Wertschätzung hin, und damit auch auf die Frage nach dem Verhältnis des Guten und Schönen zurück.

Dafs Platon die Begriffe des Schönen und Guten sprachlich nicht streng auseinanderhalten werde, läfst schon der stilistische Charakter seiner Schriften in seiner litteraturgeschichtlichen Stellung verständlich erscheinen. Schliefst sich doch Platon in der lebhaften dialogischen Gedankenentwicklung ebenso eng dem Dramatischen an, wie die enkomischen, mythischen und geschichtlichen Exkurse bald an die Lyrik Pindars, bald an den epischen Stil gemahnen.

Zeigte sich nun schon in der Dichtung, entsprechend ihren Formen, eine zunehmende Erweiterung der Verwendung des Wortes „schön“, die in der Dramatik und Lyrik überhaupt nicht mehr durch ein objektiv umschriebenes Gebiet, sondern nur nach dem Gesichtspunkte der Betrachtung bestimmt werden konnte, so hat in den Schriften Platons diese Entwicklung ihre höchste Stufe erreicht. Denn schon äufserlich

stilistisch tritt zu den dort wirksamen Motiven hier der beurteilende Charakter der Rede und Gegenrede des philosophischen Dialogs hinzu, und dieses Beurteilen bezieht sich nicht nur auf den Inhalt der Gedanken, sondern auch auf die Art und Weise des dialogischen Fortschrittes bis in einzelne Wendungen des sprachlichen Ausdruckes hinein. Billigung und Mifsbilligung gewinnen so einen aufserordentlich weiten Umfang und mannigfaltigen Gegenstand; sie gehen auf die Person des Redenden, auf die Sache, ihre Begründung und die ganze Technik der Ausführung. Dazu erfordert noch die Darstellung der Dialoge selbst einen öfteren Wechsel der Worte und belebende Steigerung in Vorzug und Verwerfung, wodurch ein Vertauschen oder eine häufende Verknüpfung auch an sich verschiedener, nur im allgemeinen Wertbewufstsein sich begegnender Begriffe unvermeidlich wird. So wird die Form des Dialogs hier ähnlich wie Gesang und Rede in der Dichtung das Mittelglied, das von dem engeren zu einem weiteren und wohl auch laxen Gebrauche des Wortes hinüberleitet.

Aber auch sachlich tritt Platon nicht nur darin das Erbe des Sokrates an, dafs er von dem Schulbegriff des Schön und Guten einen reichlichen Gebrauch macht, der die Scheidung beider Begriffe nicht gerade fördert, sondern er hat auch den Grundgedanken des Sokrates: ein und dasselbe sei schön und gut, keineswegs aufgegeben, sondern nur seine paradoxe und augenscheinlich fehlerhafte Fassung und Anwendung vermieden. Dafs das Gute oder der architektonisch-teleologische Wert der Welt in der Schönheit seinen natürlichen Ausdruck findet, dafs das Gute immer auch schön, und das Schöne immer auch gut sei, hält auch Platon fest. Endlich führt auch Platon selbst in der Ideenlehre eine Betrachtungsweise ein, die den überkommenen Schwierigkeiten noch einen namhaften Zuwachs giebt.

Dafs in der That oft ein synonymer Gebrauch der Worte gut und schön bei Platon vorkommt, dafs diese Begriffe durch einzelne Merkmale, obwohl Platon selbst solche zu diesem Behufe anführt, nicht endgültig geschieden werden, kann freilich als ebenso gewifs gelten, wie dafs man dem Thatbestande

seiner Auffassung dadurch nicht gerecht wird, dafs man den einen oder den anderen Begriff als den weiteren oder engeren anzusehen sucht.

Auch die herrschende Auffassung: „Jener für die griechische Denkweise so bezeichnende Sprachgebrauch, wonach schön und gut fast gleichbedeutende Ausdrücke sind, ist von Platon beibehalten worden“ [1]), hat doch wohl, mag man damit nun einen Mangel oder einen Vorzug des griechischen Geistes im Auge haben, nur eine eingeschränkte Geltung. Sieht man von der durch sprachliche Zufälligkeiten mitbedingten Formel des Schön und Guten ab, so kann ein tiefer greifender Unterschied des griechischen und modernen Sprachgebrauches weder in der Dichtung noch bei Platon aufgewiesen werden. Es sind meist der Sache selbst äufserliche Veranlassungen religiöser, politischer oder socialer Natur, die es im einzelnen Falle erklärlich machen, dafs eine wörtliche Übertragung der griechischen Wendung auf Widerstand stöfst. Wenn Gott nicht nur der Beste, sondern auch der Schönste genannt wird, so müssen wir uns freilich aus der transcendenten Denkart in eine anschauungsreichere Vorzeit zurückversetzen, dann aber dürfte auch im Deutschen der Wendung nichts im Wege stehen. Wenn wiederum es dem Griechen lächerlich erschien, von schönen anstatt von angenehmen Gerüchen und Geschmacksempfindungen zu reden, so könnte er seinerseits sich gar wohl über die Vermischung des Guten und Schönen im deutschen Sprachgebrauche beklagen. Überall dort, wo die Sprache sich wie in der Dichtung frei bewegt, trifft man fast nie etwas Befremdendes an, und wenn eine wörtliche Übertragung mitunter den Eindruck des Gewählten und Ungewöhnlichen macht, so ist ja wohl anzunehmen, dafs auch dem Griechen die Sprache Pindars nicht als die des alltäglichen Lebens erschien. Das eigentlich Befremdende beginnt erst damit dafs die philosophische Reflexion in den lebendigen Sprachgebrauch eindringt und in der natürlichen Ratlosigkeit, die das noch unerschlossene Problem mit sich führt, begrifflichen Scheidungen nachspürt und mancherlei widersprechende Theorien und paradoxe Folgerungen aufstellt. Hätten hingegen die Griechen

und Platon in dem Schönen und dem Guten in der That „fast gleichbedeutende Ausdrücke“ gesehen, so wäre es schwer verständlich, dafs das Problem ihres Unterschiedes doch schon hier eine solche Bedeutung gewinnen konnte, dafs sich so zahlreiche Versuche einer Aufklärung ihres Verhältnisses aufdrängen konnten, dafs der Behauptung der Zusammengehörigkeit beider Begriffe ebenso oft die ihres Unterschiedes begegnet, und dafs überhaupt der Eindruck der Paradoxie ermöglicht war, der oft durch eine absichtliche Vertauschung beider Begriffe bezweckt zu sein scheint.

Freilich nicht in einer abschliefsenden Formel, sondern in dem fortschreitenden Bewufstsein des Problems, das den Geist nötigt, bald den Sprachgebrauch durch die Reflexion zu rechtfertigen und ihm in seine Konsequenzen zu folgen, oder aber ihm mit begrifflichen Argumenten entgegenzutreten, liegt die Bedeutung und das Wertvolle dieser Stufe der Erkenntnis.

1. Das Gute.

Der Gedanke Pindars: Das Gute kehrt das Schöne nach aufsen, hat durch Platon gewissermafsen seine philosophische Fassung gefunden. Das Gute wird hier das innere architektonische Princip einer universellen Weltanschauung und behält diese Bedeutung für alle Zukunft fest. Die Architektonik des Systems aber ist eine zweifache, eine theologisch-kosmische und eine moralisch-eschatologische; in jeder derselben bildet das Gute den Anfang und Schlufs, und der Anfang der ersten ist zugleich das Schlufsglied der zweiten.

Die Weltursache.

Die Schönheit der Welt ist der Erkenntnisgrund der Weltursache, des guten Gottes. Der gute Gott wiederum ist der Realgrund einer schönen Welt. Die Welt ist das Schönste unter dem Entstandenen, und Gott ist die beste der Ursachen [1]).

Zwischen diese beste der Ursachen aber und die Welt tritt als Mittelglied das Vorbild ein, nach welchem sie gebildet wird, die Welt der Ideen. Wie eng man nun auch

das Verhältnis Gottes insbesondere zur Idee des Guten auffassen mag, schon durch die Ausnahmestellung dieser Idee selbst unter den Ideen ist ein doppelter Gesichtspunkt für die Weltbetrachtung gegeben. Der eine ist auf die Ursächlichkeit gerichtet, der andere auf die Vorbildlichkeit. Denn die Ideen an sich, in der Unveränderlichkeit ihres Seins, haben gar keine Beziehung zur Ursächlichkeit. Sie haben eine rein objektive Existenz und gestatten nur das theoretische Verhältnis der Betrachtung oder das praktische der Nachbildung.

Die Beschaffenheit nun aber der Welt ist durch die Natur des Vorbildes bedingt. Weil sie nach dem ewigen und nicht nach einem vergänglichen Vorbilde geschaffen ist, darum ist sie die schönste. Aber die Idee bestimmt nur, wie das Nachbild beschaffen sein soll, wenn es ein solches giebt, hingegen liegt in ihr nicht der geringste Grund für ein Dasein desselben. Nicht für die Existenz, sondern nur für das so und nicht anders sein der Welt ist die Idee bestimmend. Eine Betrachtungsweise aber, welche von jeder Ursächlichkeit absieht, ganz auf den Inhalt gerichtet ist, und in einer vergleichenden Wertschätzung aufgeht, ist der ästhetischen Betrachtungsweise nahe verwandt, wie sie denn auch der Kunstübung entlehnt ist. So tritt denn auch dieses Verhältnis der Welt zu der Idee unter den Gesichtspunkt des Schönen. Wie das Ganze dieser Welt dem Ganzen der Ideenwelt entsprechend das schönste ist, so findet dasselbe Verhältnis auf jeden Teil der Welt und die ihm entsprechende Idee seine Anwendung. Würde dieser Gesichtspunkt ausschliefsend verfolgt, so gäbe es überall nur Häfsliches und Schönes in den Erscheinungen der Aufsenwelt, wie in den Handlungen der Menschen.

Es ist eine ganz analoge Betrachtungsart, wie sie in den Gesängen Pindars herrschte. Auch die Ideen sind für den Philosophen die schönste Schau; das Widerspiel ihrer Idealität, das Verhältnis der Seelen zu den Ideen wird vom Phädros in einer pindarischen Wagenfahrt veranschaulicht.

Aber wie die einzelne Handlung nicht nur eine Beschaffenheit hat, in welcher sie der Idee ähnlich sein soll, sondern in dem handelnden Subjekt auch eine Verursachung

ihres Daseins erfordert; so bedarf es auch für die Welt einer Ursache ihres Entstehens. Wäre diese Ursache als leere Subjektivität gedacht, so würde durch ihren Zutritt an der Weltbetrachtung nichts geändert, denn die ganze Bestimmtheit der Welt wäre alsdann durch die Ideen bedingt. Nun wird aber die Weltursache von Platon mit einer der Ideen, der Idee des Guten, in eines zusammengefafst, und damit geht auch von der Ursächlichkeit eine Bestimmung der Beschaffenheit der Welt aus und giebt der anderen Betrachtungsweise einen Spielraum. Die Ursache des Schönsten unter dem Gewordenen ist nicht wiederum ein Schönes, sondern ein Bestes. Gott als die Ursache der Welt gedacht, ist gut und nicht schön. Auch wird diese Güte Gottes nicht etwa in die Weisheit gesetzt, die eine Beziehung auf den ganzen Weltinhalt, mithin auch auf alle Ideen, einschliefsen würde, sondern in die Neidlosigkeit[1]). Die Neidlosigkeit ist etwas specifisch Moralisches; sie charakterisiert den Guten und bezieht sich auf das Gute, das einem anderen zu teil wird, wie der Hoffnung, der guten Pflegerin der Greise, das eigene Wohl vorschwebt. Der Neid ist das Gegenteil der Liebe, und diese hat nur im Guten ihr Ziel. Die gröfste der Tugenden des Eros sei, dafs er niemandem unrecht thut, noch je selbst solches erfährt, da hier alles freiwillig geschieht. Liebe und Neid sind Grundformen des Willens, und er selbst wird durch das Gute bestimmt[2]).

Weil Gott neidlos ist, wolle er, dafs alles ihm selbst möglichst ähnlich werde, und in diesem neidlosen Willen Gottes liege die vornehmste Ursache der Weltentstehung[3]).

Aber Platon verweilt doch auch nicht länger an diesem abstrakten Motiv der Weltschöpfung. Er sieht den Ausdruck neidloser Güte Gottes auch nicht darin, dafs er überhaupt etwas aufser sich setzt, sondern in der Beschaffenheit seines Werkes, dem er nichts vorenthält, was er selbst besitzt. Die Paraphrase Leibnitzischer Gedanken bei Schiller: Freudlos war der grofse Weltenmeister, darum schuf er —, liegt Platon fern. Nach keiner Seite mangelhaft, also auch nicht der Spiegelbilder bedürftig, denkt er die Gottheit. Auch dem ersten Werden schon schiebt sich der Gedanke des Gewordenen

unter; Gott wird als Bildner gedacht, und nicht in dem bloſsen Dasein, sondern im zweckvollen Dasein bethätigt sich die Güte Gottes. Was er selbst im höchsten Maſse besitzt, die Glückseligkeit, das Gute, teilt er auch dem Weltall mit; die Welt ist das sichtbare Abbild Gottes, die beste[1]).

Jedoch dieser Begriff der Absicht und Ursächlichkeit kann auch für die Gottheit nicht auf das strengste durchgeführt werden, weil der Gottesbegriff selbst durch seine Beziehung zur Idee bei Platon ein zweideutiger ist. Wie Gott mit der Idee des Guten in eins gedacht wird, so nimmt er auch die Vorbildlichkeit der übrigen Ideen in seinen Willen und seine Ursächlichkeit auf. Damit wird aber auch das Schöne indirekt zum Gegenstande des Willens; alles soll so gut und so schön wie möglich werden. Ebenso tritt auch Gott, wenn von seiner Subjektivität und Kausalität abgesehen wird, unter den Gesichtspunkt der Ideen und ihrer Gegenständlichkeit. Er ist, mit anderem verglichen, nicht nur der Beste, sondern, jede Unvollkommenheit ausschlieſsend und weder der Schönheit noch der Tugend bedürftig, der Schönste, Beste und Weiseste; wobei freilich auch die sinnliche Vorstellung der Gottheit nebenhergehend die Übertragung der Prädikate erleichtert[2]).

Bei allem Herüber- und Hinüberspielen des Ausdruckes im einzelnen ist doch dieser Wechsel fast niemals ein bloſs zufälliger, sondern läſst in oft erstaunlicher Feinheit des Sprachgebrauches den leitenden Gesichtspunkt nicht verkennen.

Da die Gottesvorstellung bei Platon aus dem Bedürfnisse einer Weltursächlichkeit hergeleitet wird, so bleibt diese auch für sie das Wesentliche. Wie im Timäus der Satz: daſs Gott gut ist, den Ausgangspunkt und die Voraussetzung der Welterklärung bildet, so ist nach den Gesetzen kein schönerer und besserer Eingang in die Rechtsordnung denkbar als der: daſs es Götter giebt, und daſs sie gut sind, und die Gerechtigkeit bei ihnen mehr gilt, als bei den Menschen. Gott ist seinem Wesen nach gut und kann daher nur die Ursache des Guten, nicht aber des Schlechten sein; dieses wird auch im Staat als das erste Gesetz über die Gottheit anerkannt,

und der Lachesis Rede lautet: Die Tugend ist herrenlos, die Schuld ist des Wählenden, Gott ist schuldlos[1]).

Gott kann nur das Gute thun, und selbst die Übel, die er sendet, wirken als Strafe einen Nutzen; schlechthin aber verwehrt mufs es sein, zu sagen: Gott wirke, obwohl er gut ist, dennoch das Übel[2]). Was Gott oder ein Göttliches ist, kann nicht schlecht sein; die Rosse wie die Wagenlenker der Götter sind allesamt selbst gut und von Guten herstammend, und nicht seinen Mitknechten soll der Mensch nacheifern, sondern dem Willen seiner guten und von Guten herstammenden Herren, der Götter[3]). Die Götter sind die besten Hüter der Menschen, und die Hoffnung: zu guten Menschen und zu den guten Herren, den Göttern, zu gelangen, ist es, was Sokrates den Tod nicht beklagen läfst[4]).

Obwohl das Böse nicht ausgerottet werden kann, weil dem Guten etwas entgegengesetzt sein mufs, so kann es doch seinen Sitz nicht bei den Göttern haben. Daher gilt es, hierher zu fliehen und sich Gott so viel als möglich zu verähnlichen. Gott ist nie und keinerweise ungerecht, und es giebt nichts, was ihm ähnlicher wäre, als ein wahrhaft gerechter Mensch[5]). Nächst der Neidlosigkeit ist die Gerechtigkeit der unmittelbare Ausdruck der moralischen Güte und wird daher in der Beziehung auf das Subjekt sehr häufig mit gut synonym gebraucht. Jener Gedanke wird daher glücklich durch die Worte erläutert: Es zürnt Gott, wenn man den ihm Ähnlichen tadelt, oder den ihm Entgegengesetzten lobt; jener aber ist der Gute. Glaubt nicht, dafs Steine wohl heilig sein können, und Holz und Vögel und Schlangen, Menschen aber nicht; sondern das Heiligste unter allem ist ein guter Mensch, und das Verworfenste ein schlechter[6]).

Die Gesinnung.

Wie die Beschaffenheit der Welt, so ist auch jede besondere Lebensform des Menschen von vorbildlichen Ideen bestimmt und fällt in dieser Richtung unter den Gesichtspunkt der Schönheit. Zu diesen Lebensformen, den Tugenden, aber verhält sich ursächlich, wie Gott zur Welt, der

Wille der Menschen, der sich als Gesinnung ausprägt. Die Schuld ist des Wählenden, und nach der Wahl des Besten, der wahren Ursache der Handlungen, scheiden sich die Menschen in gute und schlechte. Etwas für besser halten heifst es wählen. Darüber, was besser oder schlechter ist, wird beratschlagt im Staate [1]). Was jemandem von Natur anhaftet, wie Häfslichkeit, Kleinheit und Schwächlichkeit, das Schöne und sein Gegenteil, wird nicht gestraft oder getadelt; was sich der Mensch aber an Gutem, durch Sorge und Übung und Unterricht, erwirbt, wenn jemand dieses nicht besitzt, oder gar das ihm entgegengesetzte Schlechte, so treffen ihn Tadel und Strafe. Hierzu gehört die Ungerechtigkeit und Gottlosigkeit und alles, was das Gegenteil bildet zur bürgerlichen Tugend [2]). Die Schlechten fügen ihrem Nächsten Übles, die Guten Gutes zu [3]). Diese Gesinnung, die sich in der bürgerlichen Tugend ausspricht, bildet das Wesen des braven Mannes, des guten Bürgers, des gerechten Menschen, des Guten schlechthin oder des Schön und Guten im philosophischen Sinne. „Du Guter“ ist die gewöhnliche persönliche Wendung im Gespräche, und sarkastisch gefafst trifft das Wort: der gute und vaterlandsliebende Meletos, den Charakter, das Wesen der Person [4]).

Die Tugend ist die beste Beschaffenheit, eine Fertigkeit, nach welcher ihr Besitzer gut genannt wird. Wer eine gute Seele hat, ist gut; denn alles hat seinen Ursprung aus der Seele, das Schlechte und Gute für den Leib, wie für den ganzen Menschen [5]). Daher handelt es sich in der Entwicklung, Erziehung und Bildung des Menschen darum, ihn besser zu machen; das ist so gut der Angelpunkt in der Klage gegen Sokrates, wie das officielle Programm der Sophistik und das Princip in der Theorie der Strafe; das sittliche Problem lautet: ist es besser vorsätzlich oder unvorsätzlich zu fehlen? Daher handelt es sich auch in allen pädagogischen Dialogen um den Gegensatz des Guten und Schlechten, und erst besondere dialektische Motive führen auf eine Beziehung des Guten und Schönen [6]). Der angeborenen Begierde nach dem Unangenehmen steht die erworbene Überzeugung, die nach dem Besten strebt, gegenüber, und das eine Seelenrofs ist gut, das

andere schlecht[1]). Treten zu der schlechten Seelenbeschaffenheit noch eine schlechte Staatsordnung und schlechte Unterweisung hinzu, so werden durch Erzeugung und Erziehung die Menschen auch ohne Zuthun ihres Willens schlecht, und die Schuld fällt auf jene zurück. Es kommt daher darauf an, zu wissen, ob der Erzieher gut oder schlecht sei, und nur vom Guten soll man lernen[2]).

Ebenso soll auch Umgang und Verkehr die Jünglinge besser machen, während gewissenlose Liebhaber sie verderben. So lautet denn auch das Grundgesetz der Freundschaft, daſs nie der Schlechte dem Schlechten befreundet, und nie der Gute dem Guten nicht befreundet sein kann; wie denn auch nur von guten und schlechten Freunden die Rede ist[3]).

Wie die Ursächlichkeit der Handlung in der Gesinnung des Subjektes liegt, und daher den Gegensatz des Guten und Schlechten bedingt, so kann es sich auch beim Endschicksal der Person nur um diesen, in seiner Verantwortlichkeit begründeten Wert handeln, um Gute und um Schlechte. Die eschatologischen Partien der Dialoge sind gleich den pädagogischen von diesem Gegensatze beherrscht.

Einen groſsen Kampf gilt es, einen weit gröſseren, als es den Anschein hat, darum zu führen, ob wir gut oder schlecht werden. Das Schlechte ist, was eine Sache verdirbt, das Gute, was sie fördert; auch das Los der Seele über das Leben hinaus wird durch ihre Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit bestimmt. Im Jenseits scheiden sich die Wege der Gerechten und Ungerechten; den einen wird vielfältiger Lohn, den anderen Strafe zu teil, und ebenso kommt bei der Wahl der neuen Lebensformen es darauf an, die bessere und schlechtere unterscheiden zu können, die nämlich, welche die Seele gerechter und ungerechter macht[4]).

Auch die Gedanken, welche im Phädon im Hinblick auf den Tod des Sokrates über das Jenseits entwickelt werden, haben nur Güte und Schlechtigkeit, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit der Seele im Auge. Der Begriff der Harmonie passe nicht für die Seele, denn sie zeige den Gegensatz des Guten und Schlechten. Der Tod ist für den Guten ein Glück,

für den Schlechten ein Übel; wenn er hingegen dem Guten nicht Besseres brächte als dem Schlechten, so wäre er für diesen ein Glück. Daher trifft denn die Schlechten nach dem Tode die Strafe, die Guten aber ein schöner Preis ihrer Tugend; Sokrates selbst ist der beste und weiseste und gerechteste der Menschen[1]). Das Gleiche gilt von der Eschatologie des Gorgias, die durch Entkleidung der Seele den Richter vor der Täuschung zu bewahren sucht, in der man in einem schönen Leibe eine gute Seele vermutet. Nur der Gerechte und Ungerechte, das Gute und Böse soll für die Beurteilung der Seele gelten[2]).

Endlich verfolgen auch die biographischen Dialoge, die Apologie und der Kriton, die Wert und Unwert der Person und des Lebens des Sokrates erwägen, den gleichen Gesichtspunkt, indem die sachlich-persönliche Darstellung, jede Schönfärberei meidend, sie nur auf das Gute und Schlechte hin prüft. Nicht auf Sterben oder Leben kommt es an, sondern ob man als guter oder schlechter Mensch handelt. Er stellt sich in die Reihe der Guten, die dem Volke zum Opfer fielen; er folgt seiner Überzeugung des Besseren; er stellt sich als den Besseren den Anklägern als den Schlechteren gegenüber; als redlicher Mann habe er im Staate gekämpft gegen die Schlechten; für den Guten gäbe es kein Übel, weder im Leben, noch im Sterben[3]).

Dafs der Gerechte dem Guten oft gleichgesetzt wird, beruht auf der Selbstlosigkeit der Gesinnung, die beides voraussetzt. Wenn die Gerechtigkeit ihrer positiven Seite nach in dem richtigen Verhältnis der Seelenkräfte zu einander, oder in ihrer Harmonie besteht, und daher wohl auch dem Schönen zugezählt wird, so setzt sie doch andererseits eine Selbstbeschränkung, ein Geltenlassen und Fördern des anderen, oder Hingabe an das Allgemeine voraus. Sie besitzt darin eben jene Selbstlosigkeit, die den Guten nicht das Seine, sondern das Gute verfolgen läfst, die den Dichter veranlafste, die Gerechtigkeit ein fremdes Gut, aber den eigenen Schaden zu nennen, und die als das Wesen des guten Menschen erkennen läfst, dafs er seinem Nächsten Gutes thue oder für die Gemeinschaft der Menschen oder den Staat nütz-

lich sei[1]). Auch die euphemistische Wendung, die in das Lob des Herzens den Tadel des Verstandes birgt, wenn sie jemand einen guten Menschen nennt, war Platon geläufig[2]).

Der Weltzweck.

Wird Gott, als die Ursächlichkeit der Welt, und ebenso der Wille, die Seele, die Person, als Ursache der Handlungen unter den Begriff des Guten gestellt, so gilt dasselbe von allem, dessen Dasein in einer direkten Beziehung zu jenen Ursachen oder als deren Zweck oder Willensobjekt gedacht wird. Dieser teleologischen Betrachtung aber sind das Weltall und die Handlungen des Menschen nur in sehr ungleichem Grade zugänglich.

Die Konsequenz, welche Sokrates von der Lehre des Anaxagoras: die Vernunft sei die Ursache aller Dinge, erwartete, war der Nachweis, dafs die bestehende Weltordnung besser sei, als jede andere. Hiermit wollte er sich vollständig zufrieden geben und keine weiteren Gründe mehr verlangen[3]). Diese Hoffnung, in welcher sich Sokrates durch Anaxagoras getäuscht sah, vermag auch Platon auf direktem Wege nicht zu erfüllen. Die mechanische Erklärung des Anaxagoras verschmäht er; auf die teleologische aber mufs er gleich Sokrates, in Anbetracht der völlig unzulänglichen Einsicht der Menschen in den Weltbau, verzichten. Platon schlägt daher einen Mittelweg ein, indem er, unbekümmert um die letzte Einsicht in den teleologischen Zusammenhang des Weltganzen, für die einzelnen Erscheinungsformen mittelst der abstrahierenden Begriffsbildung Ideen aufstellt. Diese Ideen werden zunächst nicht als Zweck, sondern als Muster und Vorbild gedacht; indem aber die Idee des Guten unter den Ideen die leitende Stelle einnimmt, tritt auch die Ideenwelt und die durch sie bestimmte Beschaffenheit der Welt indirekt unter die teleologische Betrachtung zurück.

Diese zweifache Betrachtungsweise läfst nun auch das Ganze des Weltalls Platon meist unter beiden Prädikaten als Schönes und als Gutes erscheinen[4]), und nur in den einzelnen

Gebieten tritt, je nach dem Überwiegen des einen oder des anderen Gesichtspunktes, eine Scheidung der Werte ein.

Dem Weltganzen gegenüber sucht Platon die teleologische Betrachtung nur zaghaft und in vollem Bewuſstsein ihres bloſs hypothetischen Wertes durchzuführen [1]). Alle Hülfsmittel seiner farbenreichen Technik, der Mythus, die Dialektik, die Ironie und die gehobene Überzeugung, oft bis zur Unverständlichkeit gehende bildliche Darstellung und mathematische Konstruktionen, lebendig naturfrische Gleichnisse, allerlei überliefertes naturphilosophisches Detail und ein souveränes Spiel mit den gewagtesten Mutmaſsungen, müssen im Timäus zusammenwirken, um dem Weltbilde eine gewisse Anschaulichkeit zu verleihen, deren Grenzen der über dem Ganzen frei waltende Humor immer wieder durchbricht.

Den letzten Zweck der Welt in das höchste Gut, in das Selbstgenügen oder die Glückseligkeit zu setzen, vermittelt noch teils die religiöse Auffassung der Gestirne nach Analogie des Lebens der Menschen und Götter, teils die Vorstellung des Weltalls als eines Lebewesens [2]). Die Weltgestalt und ihre Gesetze aber im einzelnen auf diesen letzten Zweck als seine notwendigen Voraussetzungen zurückzuführen, war auch der Platonischen Phantasie versagt. Nur in einzelnen zugänglicheren Gebieten gewinnt die teleologische Betrachtung freieren Spielraum; wo sie versagt, bleibt nur die Annahme einer allgemeinen Gesetzmäſsigkeit, die Berufung auf die Ideen übrig. „Den Bildner und Vater des Alls zu entdecken, ist schwer, und den aufgefundenen gar allen klar zu machen unmöglich; daher hat man vielmehr die Frage dahin zu richten, nach welchem Vorbilde er die Welt wohl geschaffen habe. Ist nun der Urheber gut und das Weltall schön, so war zweifellos das Vorbild das ewig Seiende [3]).“

Dem Hervorgehen der Welt aus der Güte Gottes entspricht ihre Zweckbestimmung durch seinen Willen: alles soll gut sein, und wenn möglich gar nichts schlecht [4]). Dieser Zweck bestimmt auch noch die allgemeinste Maſsnahme Gottes, die Einführung der Ordnung an Stelle der Unordnung: durchaus besser sei jene als diese [5]). Ebenso ist das Selbstgenügen der Welt, das sie keiner Organe der Lebenserhaltung be-

dürftig macht, besser als Bedürftigkeit[1]). Als das Beste unter dem Gewordenen ist die Weltseele von dem Besten gebildet[2]). Um der Zeiteinteilung willen wird die Sonne leuchtend gemacht und die Bewegung der Gestirne so gut als möglich eingerichtet[3]). Dem männlichen Geschlecht als dem besseren wird das weibliche gegenübergestellt, das, wie die tierischen Lebensformen, den Menschen als ihm drohende Strafe zur Beherrschung der Begierden und zum Erstreben der Seligkeit antreiben soll. So ist Gott an aller späteren Schlechtigkeit unschuldig, der Mensch aber für die Übel verantwortlich, die ihn treffen[4]).

Nur durch die Herrschaft der Vernunft über die Notwendigkeit kommt überall im All das Beste zur Geltung[5]), und namentlich den anatomischen und physiologischen Bau des menschlichen Körpers behandelt Platon ausschliefslich unter der Idee der Zweckmäfsigkeit. Nur an der Gestalt des Kopfes tritt noch ein Anklang an die Schönheit des Weltalls hervor[6]), im übrigen ist nur vom Nützlichen und Guten die Rede. Aus diesem Gesichtspunkte erhält der Leib Aufbau und Einheit seiner Richtung, seiner Bewegungsorgane, den Vorzug der Vorderseite, und das Auge seinen auf das möglichst Beste abzweckenden Bau. Der gröfste Nutzen und das höchste Gut, den das Auge dem Menschen zuführt, ist der Dienst, den es der Erkenntnis leistet, wie das Ohr wiederum der Herstellung der Ordnung des Seelenlebens dient[7]).

Auch durch die Ordnung des Stoffes sucht die Vernunft alles zum Besten zu lenken, indem sie die Zweckmäfsigkeit der Verwendung der Elemente in der mechanischen und organischen Natur bis in das Einzelne bestimmt[8]). Namentlich in den inneren Organen des Leibes wird die Zweckmäfsigkeit durch zahlreiche anschauliche Bilder verdeutlicht, und die Leistung des Notwendigen wird von den höheren Zwecken des Guten unterschieden[9]). Scheinbare Mängel werden damit gerechtfertigt, dafs ein besseres kurzes Leben dem längeren schlechten vorzuziehen sei, und soweit greift die teleologische Veranstaltung aus, dafs z. B. die Nägel an der menschlichen Hand erst in Rücksicht auf eine künftige tierische Lebensform ihre volle Erklärung finden[10]).

Mit den diätetischen Vorschriften über die beste der Bewegungsarten und die Behandlung der Krankheiten der Seele wird dann schon das Gebiet der zweckmäfsigen Handlungen betreten, die in das staatliche Leben hinüberführen und dort die Scheidung der Menschen in gute und schlechte bedingen [1]).

Der Lebenszweck. Die Realität des Guten.

Der Zweck der Handlungen ist ausschliefslich das Gute, und das Ziel des Lebens liegt im höchsten Gute oder der Glückseligkeit [2]). Die Beziehung auf den Willen ist diesem Werte so wesentlich, dafs sie nicht nur in den Begriffen des Vollendeten, des Genugsamen und des Selbstgenügens in die Terminologie aufgenommen ist, sondern auch den sachlichen Inhalt der Definition bildet: Das Gute ist, was jeder, der es kennt, zu besitzen strebt, und darüber hinaus man nichts begehren kann, was nicht schon dadurch erreicht wäre [3]). Es kann daher auch die letzte Lebensfrage nur lauten: was ist das höchste Gut, nicht aber: was ist das höchste Schöne. Abhängig ist das Ziel zwar von der Erkenntnis, denn nur darin, worin jemand eine Erkenntnis besitzt, ist er auch tüchtig; aber das Motiv liegt in dem besonderen Inhalte der Erkenntnis, dem Guten [4]).

Hierin nun erkennt Platon das eigentümliche Wesen des Guten, dafs es die letzte Antwort auf die Frage nach dem Motiv des Willens enthält. Die weitere Frage: warum jemand etwa glückselig sein wolle, ist nicht mehr gestattet, die Antwort ist bereits in sich beschlossen [5]).

Als letztes Willensmotiv wird das Gute schlechthin als Realität gedacht. Der Wille kann sich nicht auf den blofsen Schein des Guten richten, sondern immer nur auf den wirklichen Besitz; den Schein verschmäht hier ein jeder [6]). Was irgend unter den Gesichtspunkt des Guten tritt, wird ein reales Willensobjekt. Wird die Gerechtigkeit als ein Gut gedacht, so wird sie auch wirklich gewollt. Begnügt man sich hingegen mit dem Schein der Gerechtigkeit, so fafst man sie eben nicht als Gutes auf; das Gute hingegen, dem man hier nachtrachtet, ist das, was jener Schein, wiederum als ein Wirk-

liches erreichen läfst. Hier ist der Punkt, an dem der kritische Geist Platons den Begriff des Guten am tiefsten erfafst, und damit ist wenigstens ein fester Gesichtspunkt nicht nur für den Sprachgebrauch, sondern auch für die begriffliche Scheidung des Guten und Schönen gewonnen. Denselben Grundgedanken streift in anderer Fassung der Wortunterscheider Prodikos: Ihr werdet unsere Achtung gewinnen, nicht unseren Lobpreis; denn Achtung lebt ohne Falsch in den Seelen, Lobpreis hingegen geschieht oft in blofsen Worten solcher, die gegen ihre Überzeugung Unwahres reden[1]). Diese Bemerkung wird erläutert durch den Sprachgebrauch in den rhetorischen und enkomischen Partien der Dialoge.

Da nun alles in der Welt als Ziel eines Willens, wenn auch nicht immer des menschlichen, gedacht werden kann, so ist das Gute wie das Wahre ein schlechthin allgemeiner Begriff, und es kann nicht fehlen, dafs er vielfach mit anderen Werten der Dinge zusammentrifft. In den Gesetzen wird der beste Staat, in der Staatslehre das Gute in der Gerechtigkeit bestimmt, und der Philebos entwickelt eine universelle Idee des Guten, wobei durchaus sachgemäfs das Schöne erst im weiteren Fortgange in die Untersuchung eintritt und ihm am Schlusse im Bestande des Guten neben anderem eine bestimmte Stelle angewiesen wird[2]). Für die Einsicht in das Wesen des Guten fruchtbarer jedoch als jene dunkle Gütertafel des Philebos erweist sich die weniger umfassende, aber streng begriffliche Gliederung im Staate.

Das eine wünschen wir zu besitzen, indem wir von seinen Folgen ganz absehen, und es nur um seiner selbst willen schätzen. Solcher Art ist die Freude und die unschädliche Lust, obwohl nichts weiter von ihnen abfolgt, als eben das Haben der Freude.

Anderes lieben wir sowohl um seiner selbst willen, wie auch wegen der Folgen, wie die Verständigkeit, das Sehen und die Gesundheit.

Zu einer dritten Art des Guten gehört die Gymnastik, die Heilung der Krankheit und die Heilkunst selbst, sowie jeder andere Erwerb. Dergleichen gilt uns zwar an sich als

lästig, aber dennoch als nützlich. Um seiner selbst willen würden wir es nicht haben wollen, wohl aber um des Verdienstes und anderer Folgen willen[1]).

Das Gute als Mittel oder das Nützliche.

Am lockersten begrifflich mit dem Guten verbunden erscheint nach jener Einteilung das Nützliche zu sein; denn was man nur um eines anderen willen begehrt, das kann an sich ein Mittleres sein, das weder zum Guten noch zum Übel gehört, oder sogar als Übel gelten. In beiden Fällen erhält es nur unter bestimmten Voraussetzungen, also nur eine hypothetische Beziehung zum Guten[2]). Platon nimmt daher auch das Nützliche nicht in die Gütertafel des Philebos auf und wünscht es ganz vom Guten abgetrennt und einer anderen Kategorie zugewiesen zu wissen[3]). Dieser Forderung aber wird doch nur ausnahmsweise entsprochen, wenn etwa das Nützliche als ein Notwendiges dem Guten gegenübergestellt wird, wobei wiederum in dem Gegensatze der Notwendigkeit und Freiwilligkeit die enge Beziehung des Guten zum Willen sich geltend macht[4]). Schon dafs auch solches, was an sich gut ist, in anderer Richtung nützlich sein kann, gestattet nicht, jene Scheidung durchzuführen. Indem ferner nur durch den Begriff des Nützlichen ein grofser Teil des Weltinhaltes unter die Herrschaft der universellen Idee des Guten eingeordnet wird, und da es sich überhaupt viel öfter um das Verhältnis hypothetischer als absoluter Werte handelt, verschmilzt der Begriff so mit allen teleologischen Erwägungen, dafs der Wert des Guten sich gerade dem Nützlichen auf das engste verbindet. Es tritt eine förmliche Umkehr des Verhältnisses ein, indem der blofs hypothetische Wert des Nützlichen als das Gute dem absoluten Werte des Guten gegenübertritt und für den letzteren andere Bezeichnungen bevorzugt werden. Auch sprachlich heifst nützen so viel als zum Besten gereichen, und die Dialektik sucht in den verschiedensten Wendungen aus der Relativität von Mittel und Zweck Vorteil zu ziehen, indem sie bald folgert, das Nützliche sei selbst kein Gutes, weil es das Gute erst bewirke,

und mithin von ihm unterschieden sei, oder aber im Gegenteil den Wert des Zweckes auf das ihn bedingende Mittel ausdehnt[1]).

Auch das Gute als Ursächlichkeit oder als Gesinnung tritt unter den Gesichtspunkt des Nützlichen, wenn die Person in Beziehungen zum Gemeinwesen oder bestimmten Aufgaben gesetzt wird, die ihr zu erfüllen obliegen. Der gute Mann ist der nützliche Staatsbürger; da er gut durch seine Tugend, und die Tugend nützlich ist, so ist er auch selbst nützlich. Ebenso ist das Gesetz, das das Gute trifft, das für den Staat nützlichere, und die Bürger, die dem Gesetze gemäfs geboren werden, gehen als die besseren aus dem Guten und die nützlicheren aus dem Nützlichen hervor[2]). Noch enger ist die Verschmelzung des Nützlichen und Guten in der Brauchbarkeit oder Tüchtigkeit einer Person in Rücksicht auf ihren Beruf. Es giebt schlechte und gute Ärzte, Künstler, Schriftsteller, Staatsmänner, Flötenspieler, Dichter, Gesetzgeber, Lehrer, Jäger, Wahrsager, Bereiter, Rhapsoden, Mefskünstler, Hirten und Sternkundige. Innerhalb jeden Berufes findet sich wiederum eine Stufenfolge der Güte, vom Schlechtesten bis zum Besten[3]). Das Gute bestimmt die vergleichsweise Vollkommenheit von Personen, wie die Wertordnung der Sachen; sowohl die pragmatische wie die technische Geschicklichkeit findet im Guten ihren Ausdruck, und da die Beratschlagung die Mittel für die Handlungen festzustellen hat, so ist auch sie eine gute oder eine schlechte[4]). Wenn der Zweck nach dem Zusammenhange oder der allgemeinen Lebensauffassung als bestimmt oder gegeben gelten kann, so tritt das Gute ganz in seine Stelle; unter den Guten versteht man, wie bei Homer, die Tapferen[5]). Um dieser Beziehung auf den Zweck willen, die das Nützliche mit dem Guten teilt, ist sprachlich die Wendung: für etwas, zu etwas, bezüglich einer Sache — gut, ebenso geläufig wie begrifflich anstandslos[6]). Das Schöne hingegen relativ zu denken, ist begrifflich widerstrebend und auch sprachlich weit weniger geläufig.

Das Gute als Zweck.

Jene teleologisch bedingte Verschmelzung des Nützlichen mit dem Guten bedroht nun aber den absoluten Wert des Guten, sofern es um seiner selbst willen begehrt wird. Soll dieser Wert gewahrt werden, so mufs die andere Art des Guten nicht nur vom Nützlichen, sondern auch von dem Guten selbst, sofern es so vielfach im Sinne des Nützlichen gebraucht wird, unterschieden werden. Im Kreise des Guten selbst müssen die Vorstellungen durch eine Auszeichnung kenntlich gemacht werden, die durch eine Verwechslung mit dem Nützlichen in ihrem Wesen geschädigt würden. Das Nützliche, das begrifflich, weil es an sich keine Beziehung zum Willen hat, unter die Region des Guten zurückgestellt werden mufste, wird in dem praktischen Sprachgebrauch ganz in das Gebiet des Guten hineingezogen. Das an sich Gute, direkt den Willen Bewegende hingegen wird nun über die durch das Nützliche zweideutig gewordene Umgebung hinaus in das Gebiet des Schönen erhöht. Es wird damit sprachlich zwar das Zugeständnis gemacht, das Schöne sei der relativen Betrachtung weniger zugänglich, als das Gute; aber auch die direkte Beziehung zum Willen und seinen Zwecken fällt beim Schönen eigentlich fort. Während das absolut gedachte Schöne das „an sich Schöne" heifst, wird dieser Wert des Guten auch durch eine Zweckbeziehung ausgedrückt, es heifst „das um seiner selbst willen Gute"[1]).

Ist eine solche Auszeichnung des endgültig Guten gegenüber dem relativ Guten nun auch durch die Zweideutigkeit des Guten selbst bedingt, so ist doch weder die Gefahr einer Verwechslung mit dem Nützlichen für alle Arten des endgültig Guten gleich grofs, noch bietet sich in ihnen ein gleich leichter Übergang zum Schönen dar.

Das Angenehme.

Wenig betroffen von jener Zweideutigkeit des Guten sind die unschädliche Lust und die Freude, da sie ausschliefslich als Endzweck gedacht werden, und daher an sich keine Be-

ziehung auf den Nutzen enthalten. Dafs auch das Angenehme allenfalls unter den Gesichtspunkt des Nutzens treten könnte, wenn es in der allgemeinen Zweckbeziehung der Welt seine Stelle fände, wird zwar nicht abgelehnt, aber auch so wenig Gegenstand einer besonderen Betrachtung, als es etwa noch einer Empfehlung des Strebens nach dem Angenehmen bedarf. Platon begnügt sich damit, den Anspruch, als bilde die Lust selbst schon das höchste Gut, zurückzuweisen, scheidet die schädliche Lust aus dem Bestande desselben aus, räumt der reinen, schmerzlosen die fünfte Stelle in ihm ein und läfst die zwar nicht reinen, aber doch nützlichen und unschädlichen als ein Unentbehrliches zu[1]).

Wie wenig sich mit der Lust unmittelbar der Gedanke des Nützlichen verbindet, geht schon aus der Entgegensetzung hervor, in der beispielsweise von der Dichtung verlangt wird, sie solle nicht nur angenehm sein, sondern auch Nutzen bewirken, während dieses bei anderen Arten des Guten ganz selbstverständlich, oft eine blofse Interpretation derselben ist[2]).

Hingegen fällt die Lust durchaus unter den Begriff des Guten, da sie ein wichtiger Bestandteil der Zwecke in der Ordnung der Dinge ist, da alle Wesen von Natur ihr nachstreben. Sie selbst wird nach Güte und Schlechtigkeit, nach dem Besseren und weniger Guten beurteilt, und nicht, ob sie in der Form eines Zweckes den Willen bestimmen könne, sondern nur, in welchen Grenzen dieses geschehen dürfe, kann streitig sein[3]). Wenn die Lust, isoliert und abstrakt aufgefafst, nur an fünfter Stelle im Guten ihre Stelle findet, so begleitet sie doch als psychischer Bestandteil alle Thätigkeiten des Menschen und gewinnt, je nach deren Beschaffenheit, einen verschiedenen Wert. Den qualitativen Unterschied einer höheren und niederen Art von Lust legt Platon freilich, scheinbar nur ironisch, dem Wortunterscheider Prodikos in den Mund. Erfreuen nämlich könne man sich, indem man lernt und im Denken der Vernunft teilhaft wird; Lust hingegen empfinde nur der Essende oder sonstwie körperlich Angenehmes Erfahrende[4]). Es ist möglich, dafs Platon eine solche Unterscheidung in der That abgelehnt hat, weil er das den Vorzug bedingende geistige Ele-

ment nicht in die Lust selbst verlegen mochte, sondern nur als ihre Bedingung auffafste; gelegentlich jedoch ist sie auch Platon geläufig. Er stellt in der reinen Lust die Lust an den Gerüchen als eine minder edle hinter die zurück, welche schöne Farben, Klänge und Gestalten gewähren, und erklärt es für lächerlich, wollte man Geruch oder Geschmack nicht als angenehm, sondern als schön bezeichnen[1]). Er bevorzugt wohl auch, wenn das geistige Interesse hervorgehoben wird, den Ausdruck Freude vor der Lust, und stellt die Lust der Thoren oder die geistlose Lust der Freude der Verständigen gegenüber[2]). Er wählt daher auch einen anderen Ausdruck, wenn er die Quellen der Wertschätzung der Dinge auf drei streng gesonderte Formen zurückführt: An allem, dem ein Reiz verbunden ist, ist entweder jener Reiz selbst das Wichtigste, oder eine Richtigkeit, oder ein Nutzen. Dem Essen, Trinken und aller Nahrung folgt ein solcher Reiz, den man Lust nennt; aber auch das Lernen begleitet ein Reiz, und ebenso die Herstellung des Ähnlichen in den nachahmenden Künsten, und die Lust, die eintritt, wenn sie dergleichen fertig stellen, kann man ebenfalls am besten einen Reiz nennen. Nach der Lust nun beurteilt man ausschliefslich dasjenige richtig, was keinerlei Nutzen, oder Wahrheit, oder Ähnlichkeit, noch auch einen Schaden in sich schliefst, sondern lediglich um dessen willen da ist, was den anderen Dingen nur zugesellt zu sein pflegt, nämlich um des Reizes willen, den man am besten Lust nennen kann, wenn ihn nichts von jenem anderen begleitet.

Schon in der Ernährung hingegen tritt eine Richtigkeit und ein Nutzen zur Lust hinzu. Dieser liegt in dem Gesunden des Zugeführten, worin hier auch die Richtigkeit mit befafst ist. Im Lernen liegt die Richtigkeit und der Nutzen, das wohl und schön Verhalten in der Wahrheit auf die es abzweckt, und in den nachahmenden Künsten liegt die Richtigkeit, ganz allgemein ausgedrückt, in der Gleichheit nach Gröfse und Beschaffenheit, und nicht in der Lust[3]). So stellt denn auch Platon in dem vortrefflichen Bilde die Honigsüfse der Lust der nüchternen und rauschfreien, strengen und gesunden Einsicht gegenüber[4]).

So wenig Platon nun auch irgend einen geistigen Wert auf die Lust zurückführen kann, so gestattet er doch auch sowohl aus pädagogischen, wie aus sachlichen Gründen keine Trennung der Werte, sondern hält daran fest, dafs ein tugendhaftes Leben auch immer das glücklichste und keineswegs von Lust entblöfst sein werde[1]. Worin nun, abgesehen von der begleitenden Lust, der Wert des Guten oder Schönen liege, hat Platon freilich so wenig wie den allgemeinen Begriff des Wertes besonders erörtert. Er sah einen Wert, auch abgesehen von aller Lust, zweifellos so gut wie im Wahren auch im Guten und Schönen, und stand der modernen subjektiven Fassung des Wertbegriffes fern.

Indem nun aber die Lust vom Nützlichen so principiell unterschieden wird, dafs sie ausschliefslich um ihrer selbst willen angestrebt und völlig beziehungslos beurteilt werden soll, fällt bei ihr auch, mit jener Berührung und Gefahr einer Verwechslung, der Grund fort, sie dem blofs relativ Guten oder Nützlichen gegenüber noch besonders auszuzeichnen und als Selbstzweck kenntlich zu machen. Die Lust ist ein, wenn auch untergeordnetes, unzweifelhaftes Gut, und es ist selbstverständlich, was darunter zu verstehen ist. Hierzu kommt dann noch die ebenso entschiedene Scheidung der Lust von jedem insbesondere geistigen Interesse. Es fehlt der Lust jede theoretische Bestimmung. Wie schon das Ähnliche, Gleiche und Ebenmäfsige ihrem Urteil entzogen und in die Erkenntnis der Wahrheit verwiesen ward, so kann sie selbst als seelischer Zustand zwar ein Ziel des Willens, aber nicht ein Gegenstand der Schau und Betrachtung werden. Fallen so in der Lust auch alle Analogien mit dem Schönen fort, so ist es aus beiden Gründen erklärlich, dafs der Sprachgebrauch hier ungestört im Gebiete des Guten verharrt. Nur ganz ausnahmsweise, und auch dann wohl nur durch den Zusammenhang bedingt oder anläfslich der blofs hypothetischen Definition im Hippias wird die Lust in eine Beziehung zum Schönen gebracht[2].

Das sowohl Gute als Nützliche.

Ganz anders gestaltet sich das Verhältnis in beiden Richtungen für die zweite Form des als Selbstzweck verfolgten Guten, die so wenig eine weitere Zweckbeziehung ausschliefst, dafs vielmehr ihr Vorzug unter den Gütern darin liegt, dafs hier alles sowohl nach seinem relativen, wie nach seinem absoluten Wert betrachtet werden kann.

Da der Umfang des Kreises solcher Güter ein sehr weiter ist, denn nicht nur die Tugenden, sondern auch Gesundheit, Schönheit, Stärke, Reichtum, Schärfe der Sinne, Machtbesitz und vieles andere bis zu der Unsterblichkeit hinauf gehören dazu, so wird hier zunächst schon durch den gemeinen Sprachgebrauch ein engerer Kreis vorzugsweise mit dem Namen der Güter belegt. Es sind solche, in deren Schätzung der volkstümlichere Begriff des Nützlichen ganz in den Vordergrund tritt, und unter denen schon der Dichter die Tugend unberücksichtigt liefs, wenn er als Bestes die Gesundheit, und dann Schönheit, Stärke und Reichtum aufzählt[1]). So wenig nun auch Platon in Abrede stellt, dafs allen diesen Gütern auch an sich schon ein Wert zukommt, so betont er doch, jener einseitigen Schätzung gegenüber, ihre hypothetische Seite, dafs sie nur dem Gerechten und Tugendhaften wirklich zum Besten gereichten, und daher an sich nur die Bezeichnung von „sogenannten Gütern“ verdienten[2]). Die Tugend tritt damit als das wahrhaft Gute auch diesen hypothetischen Gütern gegenüber.

Auf der anderen Seite mufste sich der populäre Rationalismus vielmehr darin gefallen, den utilitaristischen Gesichtspunkt auch auf die Tugend auszudehnen, und wie er bei Gesundheit und Reichtum zunächst nur an ihren Nutzen denkt, nun auch ihr einen absoluten Wert ganz absprechen. So wird die Frage nach dem relativen oder absoluten Werte der Tugend zur wesentlichsten im Streite sophistischer und platonischer Moral und bildet sogut den Ausgangspunkt in der Staatslehre, wie den leitenden Gedanken in den Gesetzen.

Die meisten räumen, heifst es, der Gerechtigkeit nicht den Vorzug ein, sowohl das Beste als auch das Nützlichste zu

sein, sondern verweisen sie ganz in jenes mühevolle Gebiet (des blofs Nützlichen), das man sich zwar um Lohn und Ruhm bei angesehenen Leuten willen aneignen müsse, während man es an und für sich nur meiden und für beschwerlich ansehen könne. In dem gleichen Sinne hätten, wird geklagt, alle die Dichter und Propheten, die Lobredner der Gerechtigkeit, sie stets nur wegen Ansehen, Ehre und Gunst, die man ihr verdanke, gepriesen, „niemand aber um der ihr eigenen Kraft willen, die in der Seele ihres Besitzers gegründet, sonst aber Göttern und Menschen verborgen ist“ [1]. Je weniger der mannigfaltige Nutzen, der sich an die Tugend um der Meinung der Menschen willen knüpft, schon dem populären Verstande zweifelhaft sein konnte, um so mehr haftet das tiefere philosophische Interesse für diese Art des Guten an der Frage nach seinem absoluten Wert, nach dem, was es an sich selbst, ohne jede weitere Rücksicht gilt [2]. Es wird sich daher auch vom philosophischen Interesse aus die Forderung ergeben: aus dem weiten und zweideutigen Kreise der Güter ein Gebiet auszusondern, für das nicht nur die Erklärung aus dem blofs Nützlichen unzulässig, sondern auch die Bestimmung des a u c h nützlich Seins, die in den sogenannten Gütern überwog, nur ein Nebensächliches ist. Dieses Gute soll gleichsam aus dem Weltzusammenhange der Zwecke und Mittel, die uns mit Göttern und Menschen verbinden, losgelöst und seiner eigenen Natur und seelischen Beschaffenheit nach beurteilt werden. Soll eine solche Beurteilung nicht wieder in die blofse Subjektivität der Lust zurückfallen, so mufs sie sich auf objektive, theoretisch fafsbare Bestimmungen gründen. Dafs Platon für dieses Gebiet des Guten den Begriff des Schönen heranziehen konnte, war an sich freilich durch den Sprachgebrauch seit Pindar schon ausreichend vorbereitet; dafs aber das Schöne hier zunächst und vorzüglich dem moralischen Gebiete gilt, erklärt einerseits die ihm philosophisch aufgedrungene Scheidung der Werte, andererseits aber auch zu nicht geringem Teile die Analogie, welche sein Tugendbegriff insbesondere mit dem Schönen in ästhetischem Sinne darbot.

Das Schöne tritt, je nach dem Zusammenhange, als eine Verstärkung und Ergänzung des Guten auf, oder in einen Gegensatz nicht nur zum Nützlichen, sondern auch zum Guten überhaupt. Dieser Gegensatz kann sich soweit zuschärfen, daſs im Gorgias umgekehrt der Beweis geführt werden muſs, die Tugend sei nicht nur schön, sondern auch gut, sie finde nicht nur jene unbedingte Wertschätzung, sondern gereiche dem Menschen auch zu seinem Glück. Andererseits aber kann, wie in der Kalokagathie, das Schöne auch nur als eine nähere Bestimmung oder Verstärkung zum Guten hinzutreten, ohne daſs sich noch zwei gesonderte Werte unterscheiden lieſsen. In diesem Bedürfnisse der Abgrenzung und Auszeichnung des Sittlichen im Gebiete des Guten lag das berechtigte Moment für die Annexion der Kalokagathie durch die Philosophen. Wurde das Schöne aber so doch um der Tugend willen dem Guten hinzugefügt, so hatte auch die spätere Interpretation einen gewissen Anlaſs und scheinbaren Grund zu dem Irrtum, in der Kalokagathie bezeichne das Gute die sogenannten Güter, das Schöne aber die Tugend.

Während das Gute als Gesinnung und als Eigenschaft der handelnden Person, wegen seiner direkten Beziehung auf den Willen, auch bei Platon von jeder Vermischung mit dem Schönen frei bleibt, treten in den Handlungen und Tugenden beide Werte in ein sehr mannigfaltig abgestuftes Verhältnis, das stets auf jene besondere Betonung der sittlichen Werte zurückweist.

Die Idee des Guten.

Die Notwendigkeit einer wirkenden Ursache für das All leitete Platon über das Verhältnis der Welt zu den Ideen hinaus auf einen guten Gott als ihren Urheber. Auch ihren Abschluſs findet die bis in die sittlichen Beziehungen des Staates hinauf entwickelte Welt nicht bloſs in dem Verhältnis zu den vorbildlichen Ideen, sondern in der einen, über alle anderen hinausgreifenden Idee des Guten.

Wie im Timäus die Welt, trotz aller Schönheit, die ihr aus der Vorbildlichkeit der Ideen zuflieſst, ihrem Ursprung

und Zweck nach auf den guten Willen der Gottheit gegründet wird, so soll auch die über die sittlichen Verhältnisse des Menschen verbreitete Tugendschönheit ihren Halt und ihre Sicherung erst in der Idee des Guten finden. Der Timäus hatte den Weltplan, das Beste, was die Gottheit für die Welt beabsichtigte, nicht zum Abschlufs gebracht, sondern hierin auf den Staat verwiesen. Auch das Thema des Philebos, der den Begriff des höchsten Gutes entwickeln sollte, wird zwar im Staate, indem Platon sich der Idee des Guten zuwendet, in kurzen, klaren Zügen berührt; aber es ist doch nicht ersichtlich, ob er auf den Dialog zurückweist, oder ihn in Aussicht nimmt. Der Vorwurf, er beurteile nur die Lehren anderer, verschweige aber die eigene, wäre allenfalls auch der mysteriösen Konstruktion des Philebos zu gönnen[1]). Jedoch auch die Aufgabe der Staatslehre, die Entwicklung des Begriffes der Gerechtigkeit, heifst es, werde durch die Frage nach der Idee des Guten weit überschritten. Nur widerstrebend und in einem Bilde unternimmt es Platon, seine unzureichende Einsicht in das Wesen des Guten wenigstens anzudeuten[2]). So ziehen sich über die Lehre von der Idee des Guten im Staate die Wolken aus dem Timäus und Philebos gleichsam zusammen, um sie in tiefe, geheimnisvolle Schatten zu bergen. Über die begriffliche Stellung der Idee des Guten zu den übrigen Ideen, über einen Erkenntniszuwachs, der aus ihr etwa abfliefsen könnte, wird hier so wenig wie im Philebos ein irgend befriedigender Aufschlufs gegeben. Um so deutlicher tritt hingegen ein anderer Zug hervor, durch den die Idee des Guten im Staate in der That eine Ergänzung zum Timäus bietet, das Hinausgreifen des Guten über den Rahmen der Ideenwelt überhaupt.

An den Begriff der Realität des Guten knüpft Platon an diesem wichtigen Punkte an. Er soll aus dem Widerstreite der Meinungen retten und es begründen, dafs die Gerechtigkeit und die übrigen Tugenden erst unter der Idee des Guten ihre Sicherung finden. „Das Gerechte und Schöne würden gar viele auch als blofsen Schein sich erwählen; denn auch wenn es in Wahrheit daran fehlte, würden sie doch so handeln, und es zu erwerben und zu scheinen

suchen. Das Gute hingegen genügt niemandem als blofser Schein, sondern man strebt das Wirkliche an, und noch immer hat hier jeder das Scheinen verschmäht. Was also eine jede Seele erstrebt, und um dessen willen sie alles thut, gleichsam zwar ahnend, es gebe so etwas, aber doch wiederum zweifelnd und sein Wesen nicht recht zu erfassen noch eine feste Zuversicht zu gewinnen vermögend, wie es wohl auch in anderen Dingen geschehen mag, das würde so Veranlassung werden, dafs sie auch das übrige, was ihr von Nutzen sein könnte, verfehlte. Sollten etwa über einen solchen und so grofsen Gegenstand selbst jene Besten im Staate im Dunkeln bleiben, denen wir doch alles in die Hände legen? Sicherlich würde das Gerechte und das Schöne in einem solchen, der nicht auch erkennt, inwiefern sie gut sind, einen wenig verläfslichen Wächter gewinnen [1])."

Das Thema, das der Gorgias dialektisch darlegt, die Gesetze mehr andeutend erörtern, wird hier auf die begriffliche Formel gebracht. Es genügt nicht, dort mit dem Sophisten zuzugestehen, die Gerechtigkeit sei etwas Schönes, sie im übrigen aber durchaus für kein Gut zu halten und aus den wirklichen Lebenszielen zu streichen. Die Eschatologie des Dialogs suchte dort die logische Beweisführung zu verstärken und die scheinbaren Widersprüche von Tugend und Schicksal auch anschaulich zu lösen. Es würde, befürchten die Gesetze, nicht nur jede Jugenderziehung vereiteln, sondern auch das sittliche Streben aufheben, wollte man die Tugend nur als ein Hohes und Edles preisen, im übrigen aber dahingestellt sein lassen, ob sie dem Streben eine Befriedigung gewähre und dem Menschen auch zu seinem Glücke, zu seiner Seligkeit verhelfe.

Die Tugend als jene treibende Kraft, die allen Schein verschmäht, zu erkennen, sie als das ausschliefslich ernste und reale Ziel des Lebens zu erfassen, das erst heifst: über das Schöne nicht das Gute vergessen, im Schönen die Grundbestimmung des Guten festhalten, und das Gerechte und Schöne damit sichern, dafs man es sub specie boni erkennt.

Eine solche Zuversicht aber und Verläfslichkeit des

Strebens kann durch ein bloſses Vorbild, durch eine objektiv inhaltliche Bestimmung der Idee des Guten nicht gewonnen werden. Die Erkenntnis des Begriffes der Gerechtigkeit hindert nicht, nach dem bloſsen Schein zu trachten. Die Idee des Guten selbst muſs jenem Bedürfnis stützend entgegenkommen, indem der Schluſs zum Anfangspunkte, der Staat auf den Timäus zurückgreift.

Auch das Bild, mit dem Platon die Idee des Guten veranschaulicht, klingt an die Vorstellungen des Timäus an. War dort die Welt das sichtbare Bild, der eingeborene Sohn Gottes, so erscheint hier der schönste Teil der Welt, die Sonne, als ein Sprösling des Guten und das ihm Ähnlichste [1]). Das Bild der Sonne nun beleuchtet, daſs aus dem Guten auch die ganze geistige Welt, die Ideen so gut wie die Erkenntnis, Sein und Wesen habe, während das Gute selbst an Würde und Macht hinaus über alle Wesenheit liegend, als eine verursachende Kraft, wie die Sonne das Sichtbare, die geistige Welt bedingt und beherrscht [2]). Wie der Weltordnung Dasein und Zweck nicht aus den Ideen, sondern aus der Ursächlichkeit eines guten Gottes gewährleistet ist, so soll auch erst aus der als beherrschende Ursache der geistigen Welt erkannten Idee des Guten dem Menschen die Gewähr und Zuversicht erwachsen, daſs ihnen in der Tugend, und nur in ihr, dasjenige zufällt, was er in allem als Endziel erstrebt.

Mit der wirkenden Ursächlichkeit greift die Idee des Guten in gleichem Maſse, wie der weltbildende Gott, über das Reich der Ideen hinaus. In beiden Fällen verbindet sich mit dem Begriffe der wirkenden Ursache nicht das Schöne, sondern das Gute, das auch dem Schönen erst eine Realität sichert, sofern jenes deren bedarf.

2. Das Schöne.

Die Schönheit als Weltgesetz.

Während die Güte des Weltalls als unmittelbare Folge der neidlosen Güte Gottes oder des Weltgrundes gedacht wird, greift das Schöne in den Verlauf der Weltbildung wie

ein Fatum ein, das ihr die Gesetze ihrer weiteren Ausführung vorschreibt.

Auch stilistisch in feierlicher, orakelhafter Rede wird dieses neue, zweite Motiv der Weltordnung von Platon eingeführt: „Eine heilige Satzung war von je und ist noch heute, die dem Besten nicht anderes zu thun vergönnt, als das Schönste“ [1]).

Noch emphatischer lautet der gleiche Gedanke in dem kosmogonischen Testamente des Weltbildners, das die jüngeren Götter sein Werk fortführen heifst: Es spricht zu ihnen Er, der dieses All gebildet: Götter von Göttern, deren Schöpfer ich bin, und auch Vater von Werken, die durch mich geworden und unauflöslich sind nach meinem Willen. Zwar alles, was gebunden ward, ist wieder lösbar; aber das schön Gefügte und sich wohl Verhaltende lösen zu wollen, ist Sache des Schlechten [2]). So ist die Schönheit einmal als Norm, sodann als Schranke des göttlichen Wirkens gesetzt. Der Träger dieses Gesetzes der Schönheit, nach dem die Welt geordnet wird, sind die Ideen. Den Vater und Bildner dieses All zu finden, ist schwer; man hat daher nach dem Vorbild zu fragen, nach dem er schuf, ob es ein ewiges oder gewordenes sei. Ist aber anders diese Welt schön und ihr Bildner gut, so hat er auf das Ewige geschaut [3]). So folgt überall aus der guten Ursache die Schönheit des Werkes.

Dieser unmittelbaren Einführung des Schönen entspricht auch seine weitere Verwendung in der Weltbildung. Wie es dort nach den Ideen das Werk des Weltbildners näher bestimmt, so tritt es hier in den Formen der kosmetischen Elemente des Schönen in die unvermeidlichen Lücken der zweckmäfsig geregelten Ordnung der Welt ein. Es ist der rationelle Charakter dieser Formen, wie des Schönen überhaupt, der sie hier überall als die blofse Vorstellung einer Gesetzmäfsigkeit an die Stelle einer Erklärung oder teleologischen Reflexion treten läfst. Weil, als Ganzes betrachtet, ein Vernunft besitzendes Wesen schöner als ein vernunftloses ist, wird die Welt beseelt und vernünftig gebildet und zum schönsten und besten der Werke [4]). Da ein Unvollkommenes nie schön ist, wird die Welt nach dem Beispiele

eines Ideenwesens gestaltet, das alle anderen Wesen seiner Art als Teile in sich schliefst. Dem schönsten und in jeder Beziehung Vollendeten unter den Ideenwesen es am ähnlichsten zu machen, fügte Gott das eine sichtbare Wesen, alles Zugehörige ihm eingliedernd, zusammen[1]).

Weil es unmöglich ist, zwei Dinge ohne ein drittes schön zusammenzufügen, bedarf es eines Bindegliedes zwischen den zwei Elementen, und dieses wird am schönsten sein, wenn es sich selbst und das zu Verbindende möglichst einheitlich macht. Solches zu leisten aber vermag am schönsten die Proportion[2]). Die Gestalt des All hat die Kugelform, weil sie, alle übrigen Körperformen in sich schliefsend, die vollkommenste ist, und durch die gleiche Abstandsweite ihrer Grenzpunkte, die in sich selbst ähnlichste Bildung ist; das Ähnliche aber hielt Gott für weit schöner, als das Unähnliche[3]). Aus Feuer werden die Gestirne gebildet, damit sie so glänzend und schön wie möglich von Ansehen wären, eine wahrhaft bunte Zierde des All[4]).

Da der letzte Grund der Elemente der Welt nur Gott bekannt sei, und unter den Menschen nur dem, der ihm lieb ist, so behalten auch für Platon die von den Pythagoreern überlieferten Analogien der Elemente und der geometrischen Körper ihre Überzeugungskraft[5]). Der bedeutsamen, grundlegenden Stellung der Elemente scheinen, auch ganz abgesehen von einzelnen Analogien, jene einfachsten Körperformen, jede in ihrer Art die schönste, nur gerade angemessen zu sein. Wie der Vortrefflichkeit der Absicht, die Schönheit des Werkes, so entspricht hier der Bedeutung der Sache, die Schönheit der Gestalt. Durch die Ähnlichkeit ihres Baues zeichnet sich in jeder Gattung der Gestalten die regelmäfsige vor der unregelmäfsigen aus; sie sind die schönsten ihrer Art. Aber es gebe auch überhaupt keine schöneren Körper, als die vier Gestalten der Elemente. Es ist nur eine begrenzte Zahl regelmäfsiger Körper vorhanden; sie läfst sich leicht auf die entsprechende Vierzahl reduzieren, und mit einem gewissen Rechte kann Platon diese vier die schönsten nennen. Die Gestalten steigen mit der Ähnlichkeit ihrer Bildung zur Kugel, als der schönsten Form, auf. Die Kugel, als die

Gestalt des All nimmt an der Konkurrenz nicht teil, und der gleichfalls anderwärts verwandte Dodekaeder hat vor dem Ikosaeder in jener Beziehung keinen Vorzug voraus. Wie die Elemente ihrer Schwere nach, so sind endlich auch ihre Gestalten ihrer Beweglichkeit nach durch eine Proportion noch enger aufeinander bezogen.

Auch das Ebenmafs wird schliefslich herangezogen, wo es sich um das der Reflexion unzugängliche Verhältnis von Seele und Körper handelt. Auch hier wird der Zweck, das Gute, an die Schönheit gebunden gedacht, und daher mittelst ihrer auf die Bedingung des Guten zurückgeschlossen: alles Gute ist schön, das Schöne aber ist nicht ungemessen, mithin wird ein gut gebildetes Lebewesen ebenmäfsig sein müssen. Das wichtigste Ebenmafs bestehe zwischen Seele und Körper, denn nur so könne das Ganze ein schönes sein und zur schönsten und liebenswertesten aller Schau sich gestalten. Das Ebenmafs des Ganzen aber beruht auf der gleichmäfsigen Ausbildung von Körper und Seele, und nur in diesem Falle könne mit Fug und Recht jemand zugleich ein Schöner und zugleich auch ein Guter genannt werden [1]).

Wie mittelst des Schönen das Ebenmafs in den Dienst des Guten gestellt wird, so wird auch, wenigstens in Rücksicht auf den Körper, gar wohl unterschieden zwischen den Beziehungen, in denen das Ebenmafs zur Schönheit und zum Guten steht. Schön ist der Körper schon durch den Besitz des Ebenmafses, wie denn auch ein zu langbeiniger Körper ohne weiteres häfslich ist. Gut aber ist der ebenmäfsige Körper wegen der Leistungen, die er unverkürzt auszuführen vermag, während aus der Ungemessenheit sich ihm zahlreiche Unzuträglichkeiten ergeben [2]).

Wie hier die Zweckmäfsigkeit und die Schönheit des Ebenmafses streng auseinander gehalten werden, findet auch in der ganzen Darstellung der Weltbildung nicht sowohl eine Vermischung, sondern ein Wechsel und eine gegenseitige Ablösung beider Betrachtungsweisen, der teleologischen, auf das Gute bezogen, und der ästhetischen, auf das Schöne gerichteten, statt. Diese Scheidung ist für das Weltgesetz der Schönheit freilich um so leichter einzuhalten, als einerseits

die Vortrefflichkeit des Weltbildners keinen Konflikt zwischen dem Guten und Schönen möglich macht und das Schöne wiederum hier nur in den unzweideutigen Formen der kosmetischen Elemente zur Geltung kommt. Erst die Schönheit des Seelenlebens nötigt diese thatsächlich beobachtete Scheidung in ein begriffliches Bewufstsein zu erheben, und das Verhältnis des Schönen und Guten in seiner Allgemeinheit zu bestimmen.

Die praktische Scheinhaftigkeit des Schönen.

Auch für das Seelenleben des Menschen ist nicht das Schöne, sondern das Gute der erste Bestimmungsgrund. Auch hier fällt der Schönheit eine Mittelstellung zu zwischen der Ursächlichkeit des Subjektes und dem Ziele seines Strebens. Das Subjekt jedoch ist hier weder schlechthin gut wie die Gottheit, noch ist sein Wollen ein Unbedingtes. Nicht alles, was der Mensch thut, braucht schön zu sein, und die Schönheit führt ihn auch nicht immer geraden Weges zum Guten. Das Verhältnis des Schönen und Guten ist nicht mehr das einhellige der Weltordnung, es ist ein verschiebbares, ein zweideutiges geworden.

Wollte man sagen, der Wille des Menschen sei auf das Schöne gerichtet, so bliebe die Frage offen: was es wohl sei, was wir am Schönen lieben? Wollte man antworten: wir wollen das Schöne besitzen, so stände dennoch die Frage frei: was mag wohl dem zu teil werden, der das Schöne besitzt? Hierauf kann Sokrates in der That keine einfache Antwort bereit haben. Vertausche man hingegen das Schöne mit dem Guten und fragt darnach, was uns durch den Besitz des Guten zu teil werde, so falle die Antwort leichter: wir werden glückselig. Hier gebe es keine weitere Frage, es habe ein Ende damit[1]). Alles Wollen geht endgültig auf die Glückseligkeit und deren andauernden Besitz in der Unsterblichkeit. Wollen kann der Mensch nur das Gute[2]). Aus diesem weiten Kreise des auf das Gute gerichteten Strebens, oder aus dem gesamten menschlichen Wollen, oder der Liebe im weitesten Sinne, hebt sich das engere Gebiet einer

solchen Liebe ab, die ihr Ziel durch Vermittlung des Schönen erreicht. Der Wille ist stets auf das Gute gerichtet, die Liebe zunächst auf das Schöne [1]).

Aufserhalb dieses engeren Gebietes der Liebe liegen alle die Bewerbungen um das Gute, die einer solchen Vermittlung nicht bedürfen; sei es, dafs sie, in der Notdurft des Lebens befangen, durch Gewerbe oder durch Übungen des Leibes, sei es, diesen Dingen ganz entrückt, durch Philosophieren dieses Ziel zu erreichen suchen [2]). Zwischen diesen, direkt dem Guten nachgehenden Lebensrichtungen liegt das Bereich eines entwickelten persönlichen und geselligen Lebens, in dem die Liebe ihre Herrschaft ausbreitet. Auch sie zwar strebt als eine Form des allgemeinen Willens nach dem Guten, und zwar nach dem höchsten Gute und seinem dauernden Besitze in der Unsterblichkeit [3]). Dieses Ziel wird von der Liebe in der Zeugung des Leibes und des Geistes verfolgt. Aber auch hier ist der Wille im Erreichen seines Zweckes an ein Gesetz gebunden, das, wie die Norm der Ideen in der Weltbildung, als eine göttliche Satzung sich geltend macht. Als einen dunklen und heiligen Wahrspruch verkündet Diotima: Unmöglich ist das Zeugen im Häfslichen, nur im Schönen ist es verstattet. Denn ein göttliches Werk ist Empfängnis und Zeugung, etwas Unsterbliches im vergänglichen Leben. Solches kann sich im Unharmonischen nicht bilden, und unharmonisch ist für das Göttliche das Häfsliche immer, harmonisch ist ihm das Schöne allein. Eine Schickung und helfende Gottheit für die Geburt ist die Schönheit [4]). Es ist die positive Seite, der tiefe Gedanke einer geistig befruchtenden Kraft des Schönen in Absicht des Guten, was Platon hier als einen Wahrspruch der Seherin in geheimnisvollem Zwielicht beläfst. Begrifflich schärfer mufs sich das Verhältnis des Schönen zum Guten gestalten, wenn sich zwischen ihnen ein Gegensatz aufzuthun droht, der den Begriff der praktischen Scheinhaftigkeit des Schönen hervortreibt.

Vom Guten ist der Wille unlöslich. Wird etwas für gut erkannt, so wird es auch gewollt. Es wird gewollt in seiner vollen Realität; es ist nicht möglich, nur einen Schein des Guten zu wollen. An eine Realität des Schönen hingegen

ist der Wille nicht gebunden. Er kann sich mit dem Scheine des Schönen begnügen und will dann nur das Gute, das ihm aus diesem schön-Scheinen erwächst, nicht aber das Schöne. Das Gerechte und das Schöne möchte wohl gar mancher als bloſsen Schein erstreben; auch wenn es nicht wirklich wäre, mag er es doch thun, erwerben oder so scheinen[1]). Obwohl hier zunächst nur an das moralische Schöne, die Tugend, gedacht wird, tritt doch neben dem Gerechten der allgemeine Begriff des Schönen dem Guten gegenüber, und die ergänzenden Gedanken des Gastmahls stellen es auſser Zweifel, daſs der Begriff der Scheinhaftigkeit von Platon in umfassendem Sinne als unterscheidendes Merkmal des Schönen und Guten geltend gemacht wurde. Vermag sich doch in der That der Schein überall an das Schöne zu heften. Schon in den kosmetischen Elementen und ihrer Übertragbarkeit gewinnt die Schönheit eine gewisse Äuſserlichkeit. Verschönern, Zieren Schmücken sind gleichbedeutende Begriffe und gewinnen in Schönthun, Schönfärben, sich Zieren und sich Herausputzen die üble Bedeutung eines Gegensatzes zur Wahrheit[2]).

Solche Abwandlungen zum Scheine hin sind beim Guten weder sprachlich noch begrifflich geläufig; dem Schönen hingegen folgt der Schein von der Äuſserlichkeit des Schmuckes und der Rede bis in die Selbsttäuschungen des wissenschaftlichen und sittlichen Bewuſstseins hinein.

Schöne Kleider, Schuhe, Goldschmuck und anderes mehr gehört zur Verschönerung des Leibes, die der philosophisch gesinnte Mann zwar verschmäht; aber doch auch gebadet und mit Sandalen versehen geht Sokrates geputzt zu Agathon, als ein Schöner zum Schönen[3]). In der Sprachtheorie wird das Verschönern der Worte als ein besonderer Erklärungsgrund ihrer Bildungen herbeigezogen und die Verderbnis der ursprünglichen Sprachrichtigkeit daraus hergeleitet[4]). Weiter wird dann das groſsthuerische, auf den Schein gerichtete Treiben der Sophisten von dem Worte getroffen: man brüstet sich mit einer Erkenntnis, als hätte man etwas sehr Schönes gefunden, thut schön mit einer Leistung, oder groſs mit einem Entschlusse[5]). Die sophistische Theorie endlich erklärte alle Tugend für bloſses Schönthun gegenüber der alleinigen Glück-

seligkeit des Genusses. Der Leidenschaftliche wirft Gesetzlichkeit und Anstand, mit denen er sich sonst schmückte, leicht von sich, und das sich Zieren ist ein Schönthun mit der Bescheidenheit [1]).

Bei diesem Reichtum der Beziehungen zwischen dem Schönen und dem Schein ist es verständlich, dafs die einzige umfassende Begriffsbestimmung des Schönen im Gorgias gegeben wird, in einem Gespräche, dessen Thema jener Gegensatz von Schein und Wahrheit in seiner vollen Wirklichkeit bildet, den der Staat als einen möglichen hinstellt. Das Gute, nach dem der Sophist strebt, ist ein anderes als das Schöne, das er notgedrungen anerkennen und als Schein wahren will. Nur die Offenherzigkeit des Kallikles, die Sokrates als seinen besonderen Vorzug rühmt, zerstört auch diesen Schein des Schönen, den nur der Name des Mannes, gleichsam das Äufserlichste also, noch festhält [2]). Wie der Sophist gleich anfangs der Definition der Redekunst durch den Lobpreis ihrer Schönheit auszuweichen sucht [3]), so ist ihm auch jene mögliche Trennung der Werte des Schönen und Guten als bequemer Ausweg willkommen [4]), während Sokrates die Definition des Schönen zum Nachweise dienen soll, dafs trotz des Unterschiedes der Werte und ihrer möglichen Trennung das Schöne in Wahrheit immer auch das Gute sei, dafs Unrecht leiden nicht nur schöner, sondern auch besser sei als Unrecht thun. Hierzu mufs die Definition des Schönen eine allgemeine, umfassende sein, und sie nimmt daher, vom Phädros zu der Anordnung des Gastmahles fortschreitend, sowohl die Angaben des Philebos wie des Hippias in sich auf. So allgemein wie der Staat die Scheinhaftigkeit des Schönen behauptet, so allgemein stellt der Gorgias die sittliche Berechtigung einer Lösung des Schönen vom Willen in Abrede.

Soll jedoch eine Trennung der Werte des Schönen und Guten oder die praktische Scheinhaftigkeit des Schönen möglich sein, so mufs die Schätzung des Schönen sich auf objektive Bestimmungen gründen, die es aus der praktischen Beziehung zum Willen des Subjektes in das theoretische der Betrachtung verlegen. Dieser Gegensatz wird gelegentlich

durch die Wendung ausgedrückt: Als über ein Schönes soll man über das Gesetz denken, und wie ein Gutes soll man es erstreben[1]). Ist vom Guten die Rede, so handelt es sich um ein Habenwollen, Erstreben, Lieben, um lauter Formen des Wollens; bei der Besprechung des Schönen hingegen um ein Nennen, Heifsen, Bezeichnen, Dafürhalten, Bestimmen, um blofse Formen des Urteils[2]). Das Schöne ist also der unmittelbaren Beziehung auf den Willen entrückt; es mufs in das Gute übertragen werden, um Objekt des Willens zu werden. Der spätere Gedanke: das Schöne gefalle ohne Interesse, liegt in der gleichen Richtung, die schon Platon einschlägt, wenn er durch den Begriff der praktischen Scheinhaftigkeit das Schöne vom Guten unterscheidet. Bestimmen es aber die Beziehungen, in welcher ein Gegenstand aufgefafst wird, ob er als gut oder als schön gilt, so steht der sokratischen Lehre, die auch Platon zu der seinen macht, nichts mehr im Wege. Das Gute ist schön, und das Schöne ist gut, ohne dafs darum die Selbständigkeit der Werte, etwa durch die Begründung des einen Urteiles durch das andere, aufgehoben wird. Die Vorstellungsweise, die sprachlich in der Auffassung Pindars und der Lyrik verbreitet war, ist damit auch philosophisch als begründet erkannt, mögen immerhin der Erkenntnis im einzelnen noch mancherlei Probleme sich verbergen oder Schwierigkeiten sich entgegenstellen.

Kann hiernach jeder Gegenstand sowohl unter den Gesichtspunkt des Guten als des Schönen treten, so ist doch nicht ausgeschlossen, dafs die Natur der Vorstellungskreise dafür bestimmend wird, dafs sich bald beide Betrachtungsweisen oder Beziehungsformen das Gleichgewicht halten, bald wiederum die eine zu Gunsten der anderen völlig zurücktritt. Staat und Gesetz sind die höchsten Güter und Ziele praktischen Strebens, aber zugleich so formenreiche, Nachdenken und Betrachtung in Anspruch nehmende Gebilde, dafs Platon ihren Entwurf gar wohl seinen „Schönstaat" nennen, oder aber vor dem Scheinwert des Bunten in der Überwucherung staatlicher Gebilde warnen kann. Der Vorstellungsinhalt einzelner Empfindungen hingegen oder der Lust ist so ärmlich, dafs es als lächerlich gilt, hier vom Schönen zu reden, obwohl sie

ihren Werth als Güter keineswegs einbüfsen können[1]). So wird denn auch das Schöne einen um so mehr erweiterten Spielraum finden, als sich die Gegenstände einer betrachtenden Auffassung zugänglich gestalten, und die Verbindung mit dem Guten wird dort die engste sein müssen, wo auch dieses sich zu objektiven Bestimmungen entwickelt, namentlich wenn diese, wie in der platonischen Tugendlehre, schon an sich den Grundformen des Schönen täuschend ähnlich sehen. Hinwider vermag das Schöne keinen Boden zu gewinnen, wo das Gute ausschliefslich als Motiv des Willens gedacht, oder in der Form des Subjektes in den Willen selbst zurückgeht. Auch unter den zwei Grundformen der Güter wird das Nützliche, das nur hypothetisch, oft erst durch die Richtung des Willens auf den Zweck, mit dessen Inhalt in eine Beziehung tritt, oder sich in das Dunkel mechanischer und organischer Veranstaltungen birgt, die Konkurrenz des Schönen weniger wachrufen, als das an sich Gute, dessen Bestimmungen, wenn überhaupt solche vorliegen, in ihm selbst enthalten und beschlossen sind.

Es bleibt, wie in der Weltordnung das Beispiel, im Sittlichen die Forderung einer Überführung des Schönen aus seiner praktischen Scheinhaftigkeit in die Realität des Guten bestehen. Das Gerechte soll nicht nur als schön, sondern auch als gut zur Geltung und damit zu gesicherter Verwirklichung kommen. Hierin ist aber auch die Forderung aufgestellt, dafs der Ordnung der Güter eine Ordnung des Schönen entspricht, in der jeder Stufe den übrigen gegenüber ihre Selbständigkeit gewahrt bleibt. So wenig ein Gut, selbst ein geringer geachtetes, wie die Lust, entbehrt werden kann, oder seinen Wert einem anderen entlehnen darf, sondern seine feste Stelle in der Weltordnung festhält, so wenig wird auch die Schönheit eines Gegenstandes ihre Erklärung aus dem Guten oder aus einer anderen Art von Schönheit entnehmen. Ein Parallelismus des Reiches der Güter und des Schönen ist wenigstens im Princip damit anerkannt. Die Gefahr der Beeinträchtigung einzelner Gebiete des Schönen ist freilich um so näher gelegt, als die Kunstübung des Altertums so verschiedenen Gestalten des Schönen, wie Tanz, Klang und Wort,

unlöslich verband, und die musische Kunst als Ganzes wiederum in den Dienst der sittlichen Aufgaben stellte. Die Analogien, die in allen diesen Gebieten vorliegen müssen, damit sie überhaupt verständigerweise in eine Beziehung treten können, nehmen um so leichter den Schein von Erklärungsgründen an, als einzelnen Gebieten ohnehin eine höhere Würde beigemessen wird, die sie zu befähigen scheint, nun auch zur Quelle des Schönheitswertes anderer Vorstellungskreise zu werden.

Die Analogien des Schönen.

In der Konstruktion des Weltalls lösen sich das Gute und das Schöne in der Betrachtung meist derart ab, daſs die teleologische Beurteilung auf die Schönheit keinen Bezug nimmt, und wiederum, wo der Lobpreis der Schönheit einsetzt, die Einsicht in die Zweckmäſsigkeit versagt. Hier kann von einem Zurückführen des einen Wertes auf den anderen daher nicht wohl die Rede sein. Nicht als zweckmäſsig ist die Kugelgestalt des All die schönste, sondern weil sie die in sich selbst ähnlichste aller Gestalten ist. Nicht weil es so schöner ist, geht das Feuer aufwärts, sondern damit die Gestirne leuchten und eine Zeiteinteilung begründen. Am menschlichen Körper treffen beide Beurteilungsweisen zwar zusammen, doch ohne ihre Wege zu kreuzen. Der Timäus giebt die Darstellung des elementaren und physiologischen Aufbaues des Körpers ohne jede Rücksicht auf seine Schönheit, ausschlieſslich durch teleologische Ideen geleitet. Der Phädros wiederum und das Gastmahl preisen die Schönheit des Körpers, ohne sich auf die Zweckmäſsigkeit seines Baues dabei zu berufen. Schönheit, Gesundheit, Stärke sind koordinierte Tugenden des Körpers; jene ist nicht bloſs als der Ausdruck dieser zu verstehen, sondern sie bezieht sich auf die äuſsere Erscheinung, auf die Gestalt[1]). Es besteht auch keine Analogie zwischen der Schönheit des Körpers und seiner Brauchbarkeit; Platon kann zwischen der Gestalt und der Zweckmäſsigkeit des Körperbaues kein Verhältnis der Verschwisterung annehmen, wie er es zwischen

verschiedenen Gebieten des Schönen geltend macht. Auch eine Zurückführung der Schönheit des Körpers auf Vorzüge der Seele, deren Abbild oder Darstellung er sein könnte, ist kein platonischer Gedanke; er würde der Unterscheidung einer inneren und äufseren Schönheit, der Körper- und Seelenschönheit und der tiefen Kluft, welche der Wertunterschied zwischen ihnen aufthut, wenig entsprechen. Dieser Gegensatz wahrt der Schönheit des Körpers der Seele gegenüber, auch dann, wenn das Verhältnis beider als das schönste aller Ebenmafse gepriesen wird, seine volle Selbständigkeit. Nicht weil es der Dienst der Seele erfordert, sondern weil die eigene Natur es so mit sich bringt, stehen die Glieder des Leibes in einem Verhältnis zum Ganzen.

Eine Verschiebung dieser Sachlage jedoch scheint sich in den abstrakteren Verhältnissen der Gestalten, Klänge und Farben, durch die Beziehungen, in welche sie Natur und Kunst zum sittlichen Leben bringt, fühlbar zu machen. Zwar die Beurteilung jener einfachen Beispiele des Schönen, der Farben, Klänge und Gestalten und der kosmetischen Elemente, die ihre Schönheit bedingen, fällt ebenso ausschliefslich in das ästhetische Gebiet, wie etwa der innere Körperbau der teleologischen Betrachtung angehört. Gerade die Einschränkungen, welche die Klänge, Gestalten und Farben durch ihre Schönheit erfahren, entrücken sie aus der gemeinen Welt des Nutzens in das Gebiet der blofsen Betrachtung. Sie gefallen ausschliefslich um ihrer sinnfälligen Eigenschaften willen; der Gedanke der Zweckmäfsigkeit liegt hier ganz fern. Nur bei den geometrischen Gestalten spielen wohl neben dem Vorzuge der Ähnlichkeit und des Ebenmafses konstruktive Vorteile, die sie gewähren, also mathematische Zweckmäfsigkeiten in die Bedingungen der Schönheit hinein [1]). Bei den Farben hingegen entscheidet auch in dem Falle, dafs sie nicht an sich, sondern rücksichtlich eines Gegenstandes schön genannt werden, nicht die Zweckmäfsigkeit, sondern die Verwandtschaft ihres ästhetischen Charakters mit der Natur des Gegenstandes die Wahl. So stimmt nicht Rot, sondern Weifs mit der Stellung des Auges zum Ganzen des Körpers zusammen, und mit der Vorstellung der Götter nicht

bunte, sondern weifse Gewänder [1]). So wenig nun auch der Schönheitswert des Weifsen aus jener Zusammenstimmung mit dem Heiligen und Göttlichen hergeleitet wird, so liegt doch schon hier eine jener Analogien zwischen Vorstellungen vor, deren Wert im übrigen ein sehr verschiedenerer ist und darin die Versuchung enthält, nun auch die Schönheit der minderwertigen aus jener höheren Quelle herzuleiten.

Ähnlich tritt, zwar nicht die ganze Körperschönheit, wohl aber die Haltung und Bewegung des Leibes [2]) und die Musik in der Kunst der Orchestik in eine Beziehung zur Dichtung und damit zu bestimmten sittlichen Charakteren, die in ihr dargestellt werden. Der Charakter der Person spricht auch aus Rhythmus und Harmonie, Haltung und Bewegung. Das gleiche Verhältnis verbreitet sich auch über die anderen Künste und die natürliche Umgebung des Menschen aus: Haltung und Haltlosigkeit schliefsen sich dem Eurhythmischen und Arhythmischen an; das Eurhythmische folgt nachbildend der schönen Rede, das Arhythmische ihrem Gegenteil, und ebenso Harmonie und Disharmonie. Die Rede wiederum folgt dem Charakter der Seele. So hat denn die den Charakter wahrhaft wohl und schön begründende Vernunft das Eurhythmische und Haltungsvolle und Harmonische zur Folge. Voll von solchen Verhältnissen nun sei auch ferner die Malerei und jede ihr ähnliche Kunst, voll davon die Weberei und Färberei, die Baukunst und mancherlei Herstellung von Geräten; dazu komme die Natur des Körpers des Menschen und anderer Lebewesen. In allem diesem finde sich Haltung oder Haltlosigkeit, und zwar seine Haltlosigkeit und Arhythmie und Disharmonie der schlechten Rede und schlechten Gesinnung verschwistert, und wiederum ihr Gegenteil eines mafsvollen und guten Charakters Geschwister und Nachahmung. Daher müssen solche Künstler ausgesucht werden, die dazu befähigt sind, die Natur des Schönen und Haltungsvollen überall aufzuspüren, damit die Jugend, wie in einer gesunden Gegend wohnend, von allem Vorteil ziehen könne, was ihr etwa an schönen Werken zu Augen und Ohren kommt, sie anwehend gleichsam wie ein von köstlichen Orten kommender, Gesundheit mit sich führender Wind, so dafs sie unvermerkt von

Kindheit auf zu Ähnlichkeit, Liebe und Einklang mit der schönen Rede angeführt werde[1]).

In dieser weit ausgreifenden Idee einer ästhetischen Bildung der Sitten läſst sich allenfalls die Entwicklung jener Anregung erkennen, die Sokrates den Künstlern gab, indem er die bildende Kunst als die Abbildung der Seelenthätigkeiten durch die Gestalt auffaſste. Diese Entwicklung aber ist erfolgt auf neuen, erst durch Platon gewonnenen Grundlagen, die weit verschieden sind von der moralischen Semiotik, über die Sokrates ausschlieſslich verfügte. Freilich soll auch hier alles der sittlichen Schönheit zum Ausdruck dienen, sogar Pflanzen und Tiere, bunte Gewänder und Bauten neben den bildenden Künsten und der Musik. Aber diese Forderung soll auf einer natürlichen Grundlage ihre Erfüllung finden, die ein wirkliches Abbilden, das mehr als eine zufällige Verbundenheit bedeutet, erst ermöglicht. Abbilder der schönen Sitten aber können Klänge, Farben, Gestalten, Natur- und Kunstprodukte nur dadurch sein, daſs sie von Hause aus, kraft ihrer eigenen Natur, den schönen Sitten verwandt, wie Platon sagt, ihre Schwestern sind. Dieselben Grundformen sprechen aus dem Gegensatze der Charaktere, Rhythmen, Harmonien, Gestalten, Farben, Klänge, aus Natur und Kunst den Geist an; denn nicht nur die kosmetischen Elemente des Schönen, sondern auch seine charakteristischen Formen hat Platon in derselben kosmischen Universalität aufgefaſst, die hier vorausgesetzt ist. So fern liegt Platon der Gedanke, als könnten Gestalten und Klänge erst aus den Sitten, denen sie zum Ausdruck dienen, ihren Schönheitswert ziehen, daſs er ihnen vielmehr die Initiative in deren Bildung zuweist, sie unbewuſst durch Auge und Ohr eine Empfänglichkeit und Gestimmtheit der Seelen für die schönen Sitten in einem Lebensalter heranbilden läſst, in welchem das Ohr für die schöne Rede noch taub ist. Ja, was die Rede, die doch inhaltlich der schönen Sitten weit näher liegt, für sich nicht vermag: sich in die Tiefen der Seele zu senken und sie dort urkräftig zu erfassen, das ist dem Rhythmus und der Harmonie durch ihre besondere Natur verliehen und macht die Musik unersetzlich für die Bildung der Jugend[2]).

Weder deshalb sind alle jene Verhältnisse schön, weil sie in Hervorbringung schöner Sitten sich nützlich erweisen, noch weil sie selbst gleichsam nur ein Abglanz schöner Sitten sind. Hat Platon im Princip also die Gefahr, die Analogie zum Erklärungsgrunde zu machen, durchaus vermieden, so war er doch keineswegs imstande, jenen Parallelismus der ästhetischen Formen mit den sittlichen Charakteren in den einzelnen Gebieten durchzuführen. Wie er die Unterscheidung der Charaktere der Tonarten dem Damon überläſst, so entzieht er sich auch jeder besonderen Untersuchung der Schönheit von Liedern und Gestalten mit der Annahme, alle seien schön, die das Abbild einer Tugend der Seele oder des Leibes sind [1]). Wird aber die eine Seite der Analogie auf diese Weise zwar bekannt, die andere hingegen nicht, und tritt in der Kunsttheorie ohnehin der ethische Zweck bei Platon ganz in den Vordergrund, so muſs auch die Teilnahme für den selbständigen Wert der ästhetischen Formen in Natur und Kunst Einbuſse erleiden und der Schein sich erzeugen, als käme die Schönheit erst durch die moralischen Beziehungen in die Harmonien und Gestalten hinein. Die Forderung und Aufgabe einer Einsicht in diese ästhetischen Verhältnisse wird zwar aufrecht erhalten, aber unter dem Einflusse der Staatspädagogik wird eine klare Abgrenzung ihrer Schönheitswerte so wenig gewonnen, daſs sich hier das wahre Verhältnis, äuſserlich wenigstens, völlig verschiebt.

Dreierlei Wissen komme bei der Verwendung der nachahmenden Künste für die Erziehung in Betracht, wenn man von der Schönheit der bloſs mechanischen, virtuosen Ausübung absieht, und nur die Schönheit des Dargestellten selbst verfolgt [2]). Von diesem Wissen sei zweierlei auch vom schaffenden Künstler zu verlangen, das dritte jedoch nur vom leitenden und anordnenden Erzieher.

Den Künstler selbst interessiert an seinen Werken gar vieles an Rhythmen und Melodien und Reden, was für die Erziehung ungeeignet wäre [3]); anderes hingegen aus seinem technischen Wissen muſs auch der Staatsmann kennen, dem die Verwendung der Künste für die Erziehung obliegt.

Dieses technische Wissen bestehe für die nachahmen-

den Künste in der Richtigkeit des Werkes [1]). In Ägypten wären daher durch das Gesetz nicht nur die Gegenstände, sondern auch die Art und Weise ihrer Darstellung in den Künsten festgestellt, so daſs jetzt, nach zehntausend Jahren, die Werke nicht schöner noch häſslicher, sondern gleich kunstmäſsig gearbeitet werden [2]). Zu dieser Richtigkeit oder technischen Schönheit gehört zunächst, daſs man das, was nachgeahmt wird, überhaupt erkennt, daſs man weiſs, wessen Abbild es ist, und was damit gewollt wird. Daher wird die bloſse Instrumentalmusik verworfen, weil man nur schwer zu erkennen vermöge, was beabsichtigt und was dargestellt wird [3]). Ohne diese Einsicht wäre es auch nicht möglich zu wissen, ob der Gegenstand nach Gröſse und Beschaffenheit richtig nachgeahmt, die Absicht richtig oder fehlerhaft, die Darstellung wohl oder schlecht geraten sei [4].) Zu der technischen Richtigkeit gehört dann ferner die Kenntnis der Zahlenverhältnisse des Körpers, der Stellung der einzelnen Glieder, ihre Gröſse und ihre ordnungsmäſsige Lage zu einander, ferner die Kenntnis der Farben und der Gestalten [5]). Ebenso umfasse in der Musik das technische Wissen das Gefühl für Rhythmen und Harmonien; denn wie sollte jemand die Richtigkeit der Lieder beurteilen, dem es gleich gilt, ob das Lied dorisch ist oder nicht, und ob der Dichter ihm den Rhythmus recht oder unrecht verband [6]). Die Menge weiſs von Harmonie und Eurhythmie nichts, da man das nicht durch bloſses Mitthun in Gesang und Tanz lernt, sondern notwendig so weit gebildet sein muſs, um im einzelnen den Schritten des Rhythmus und den Saiten der Lieder zu folgen, und die geeigneten Harmonien und Rhythmen auszuwählen [7]). Diese technischen Schönheiten, wie etwa die schönen und vielgerühmten Reden der Dichter, stellen die Künstler dem Pädagogen in den Dienst und zur Auswahl [8]).

Dieses technische Wissen umfaſst also das ganze Gebiet des wirklich Künstlerischen; nicht nur ein technisches Detail, sondern das ganze Material an Formen, Gestalten, Rhythmen, Harmonien, Gedanken und Reden, wodurch überhaupt ästhetisch auf die Seelen gewirkt werden kann. Es liegt also in der Richtigkeit auch schon alle die Schönheit enthalten, die an jenen Formen sonst überall gerühmt wird.

Aus diesem Wissen habe nun aber der Staatsmann eine Auswahl zu treffen mittelst einer Einsicht, die er vor dem Künstler voraus haben müsse. Diese Einsicht bezieht sich nicht auf die Richtigkeit, sondern auf den Nutzen, und dieser Nutzen besteht hier, in der Erziehung, im Sittlich-Schönen. Man könne die Kenntnis des Richtigen besitzen, ohne zu wissen, ob ein Gemälde oder die plastische Darstellung eines Menschen auch schön ist oder inwiefern sie hinter dem Schönen zurückblieb [1]). Für den Dichter sei es keine Notwendigkeit, zu wissen, ob seine Nachahmung schön oder nicht schön sei, wohl aber müsse er die Rhythmen und Harmonien kennen. Der Berater des Staates hingegen müsse auch über die Einsicht verfügen, die ihn solche Harmonien und Rhythmen auswählen läfst, die geeignet sind, schöne Sitten in der Jugend heranzubilden [2]). So wurde Platon zu einer, äufserlich wenigstens, in der That widerspruchsvollen Fassung geführt, indem er nur die den schönen Sitten entsprechenden Kunstformen als schön anerkennt, und diesem schlechthin Schönen das Künstlerische als blofse Richtigkeit gegenüberstellt, ohne doch imstande zu sein, den künstlerischen Schöpfungen an sich die Schönheit abzusprechen, oder aus dem weiteren Gebiete künstlerisch möglicher und richtiger Formen durch sachliche Gründe den engeren Kreis der Schönheit abzugrenzen.

Vermag also die pädagogische Zweckmäfsigkeit den Anspruch der Schönheit und des ästhetischen Geistes auf die Herrschaft im Bereiche der Klänge, Gestalten und Farben thatsächlich nicht aufzuheben, sondern nur der höheren Schönheit der Charaktere und Sitten unterzuordnen, so wird der Übergang von der äufseren Schönheit zur Schönheit der Sitten durch ein Gebiet vermittelt, das auch in der musischen Staatserziehung die Sitten mit Klängen und Gestalten verbinden sollte, durch das Wort und die Rede.

Das Schöne in der Rede.

In der Aufzählung der Arten des Schönen findet die Rede gewöhnlich keine Erwähnung; sei es, dafs sie, wie in der Übersicht des Hippias, in Gestalt des dichterischen Wortes,

von der Musik mit befaſst gedacht wird, sei es, daſs sie den menschlichen Beschäftigungen, also der nächsten Gruppe des Schönen, zugezählt wird. Nur unter den Beispielen der vergänglichen, endlichen Formen des Schönen wird im Gastmahl auch die Rede zwischen der körperlichen und geistigen Schönheit aufgeführt[1]). Eine solche Mittelstellung fällt der Rede in doppelter Hinsicht zu.

Als die sinnfällige Form, in die sich ein geistiger Inhalt kleidet, wird Wort und Rede Objekt einer Beurteilung, in der sich beide Elemente nicht mehr trennen lassen und Gedanken und Handlungen indirekt unter den Gesichtspunkt des Schönen treten. Mit dem Zurücktreten des Interesses für die universelle, kosmische Bedeutung des Schönen wird vollends später die Rede zum vorwiegenden Schauplatz des Schönen, und die Ästhetik selbst geht in die Rhetorik über. Sodann aber ist die Rede auch subjektiv eine Form, die ihre Gegenstände verschönert, indem sie an die Stelle einer nüchternen Erwägung des Verstandes eine Beurteilung der Werte der Dinge setzt, die sich an die bewegliche Empfänglichkeit der Zuhörer richtet. Die Rede spricht lieber vom Schönen, als vom Guten, sie zieht die preisende Erhebung der Dinge, der Erwägung der Zweckmäſsigkeit oder moralischer Werte vor. Die rhetorisch gehaltenen Partien der platonischen Dialoge sind es daher auch, in denen sich im Sprachgebrauche das Gute am meisten in das Schöne umsetzt.

Wie Homer die Worte des Sängers und Pindar das Lied des Dichters, so preist Platon den Strom der Rede als den schönsten aller Ströme, und hat sie auf die mannigfaltigste Weise, oft freilich auch ironisierend, mit der Schönheit in Beziehung gebracht. Schon ihre praktisch-politische Bedeutung rückte die Rede unter allen Kunstthätigkeiten Platon am nächsten; und am weitesten wiederum vermag sich in ihr das Mittel vom Zweck, der Schein von der Wahrheit zu entfernen und damit das Band des Schönen und Guten so weit zu lockern, daſs schon die Häufung der Prädikate in ihrer Beurteilung eine ironische Bedeutung gewinnt. Es ist wohl auch kein Zufall, daſs gerade die beiden Dialoge, die der Rhetorik gewidmet sind, den

Begriff der Schönheit entwickeln, dafs er in den Reden des Gastmahls fortgebildet wird, und der einzige Dialog, der direkt von der Schönheit handelt, den Namen eines sophistischen Rhetors trägt und sich in dessen Charakteristik aufbaut.

Als ein Schöner, schön bekleidet und schön beschuht tritt der Redner Hippias auf; er rühmt sich der wunderschönen Rede, in der er zu Ehren der schönen Wissenschaften überaus viel Schönes über sie gesagt habe, und veranlafst damit Sokrates zur Aufnahme des Problems der Schönheit[1]). Seiner Kunst wiederum angemessen, auf das schönste geschmückt, wird der Rhapsode Ion eingeführt, der sich brüstet, das Schönste über Homer sagen zu können, und mehr als jeder andere schöne Gedanken über ihn vorzubringen. Auch der schönste Parier, Euenos, wird als rhetorische Autorität zitiert; Isokrates dem Schönen wird seine grofse Zukunft vorausgesagt, und die Behauptung: die Redekunst sei die schönste unter den Künsten, führt den Gorgias auf das Problem des Schönen[2]).

Nicht häfslich bist du, heifst es vom Theätet, wie jener Theodorus meinte, sondern schön; denn wer schön redet ist ein Schön und Guter[3]). Zaubergesänge für die Seele sind schöne Reden, und der Dialog Kleitophon soll eine Lobrede sein auf die wunderbar schönen Reden des Sokrates, der am schönsten unter allen Menschen durch schöne Reden zur Tugend aufzuregen verstand[4]). Parmenides habe gesprächsweise wunderschöne Reden durchzuführen gewufst, und wie eine unkörperliche Ordnung schön den lebendigen Körper beherrscht, soll auch die Rede so gestaltet werden, auf dafs sie, durch Dialektik und Psychologie geleitet und von den Regeln der Rhetorik unterstützt, schön und vollendet kunstgemäfs ihres Erfolges sicher sei. Wie im Gastmahl jeder sich bemüht, so schön wie er es nur vermag, zu Ehren des Eros zu reden, so hofft auch im Phädros Sokrates seine Palinodie auf das schönste und beste ausgeführt zu haben. Nicht schön reden und schreiben zu können, gelte als schimpflich, und die Regeln der schönen Abfassung einer Rede sollen wissenschaftlich begründet werden[5]).

Die Erwartung, etwas Wunderschönes zu hören, machten die Sophisten durch ihre dialektischen Kunststückchen scheitern, in denen sie dem bloſsen Scheine, nicht der Wahrheit nachgingen. In ihren schönen Reden suchten sie mit allerlei Feinheiten Streit und Aufsehen zu erregen, oder mit langen, schönen Reden die Zuhörer mit Bewunderung zu erfüllen[1]). Namentlich die Lob- und Prunkreden würden, indem man Wahres und Unwahres unterschiedslos herbeiziehe, auf das schönste ausgearbeitet und mit Worten ausgeziert, um die Seelen gefangen zu nehmen. Während Sokrates die wortschönen Reden, die mit allerhand künstlichen Wendungen herausgeputzt sind, verschmähte, legte die Rhetorik vornehmlich auf diese Wahl der Worte Gewicht, und die schönen Kunststückchen, welche der Phädros aufzählt, und vieles andere Schöne bildeten schon damals den Inhalt zahlreicher Lehrbücher[2]).

Auch in der platonischen Wechselrede ist die gewöhnliche Formel der Beistimmung: sehr schön, schön gesagt, und im einzelnen wird in gleicher Weise gebilligt: die Rede sei schön zu Ende geführt, oder die Disposition und Ausarbeitung sei eine schöne gewesen[3]).

Ob nun unter der Schönheit der Rede der unmittelbare Eindruck, oder ihr Wahrheitsgehalt, oder ihre moralischen Folgen vornehmlich zu verstehen sind, hängt ganz von dem dem näheren Zusammenhange ab. In letzter Hinsicht ist die Redekunst häſslich, wenn sie der Schmeichelei dient, schön hingegen, wenn sie die Seelen der Bürger bessert[4]). Auch die technische Schönheit der Rede findet zwar eine Anerkennung nur im Dienste eines würdigen Zieles und geleitet von der Erkenntnis, aber auch die dem Scheine nachjagenden sogenannten schönen Reden der Sophisten büſsen bei aller Geringschätzung ihre Vorzüge nicht ein: man müsse sich auch diese Formen als allseitig gebildeter Mann aneignen; sie können nicht häſslich genannt werden[5]).

In der Rede tritt das Gute nur selten und meist wohl dort an die Stelle des Schönen in die Beurteilung ein, wo es sich um eine zweckentsprechende Ausführung einer Aufgabe handelt; wobei nicht mehr die objektive Rede, sondern die

subjektive Leistung oder der Erkenntnisinhalt bestimmend erscheint. Die Wendungen: auf das beste gesagt, geurteilt, verglichen, bezeichnen meist den theoretischen Wert der Richtigkeit und des Zutreffenden eines Gedankens[1]).

Die moralische Schönheit.

In dem weiten Kreise der Schönheit der Gesetze und der Thätigkeiten bilden die Tugenden den maſsgebenden Bestandteil. In ihnen verbindet sich das Schöne so eng mit dem Guten, daſs eine schöne Handlung durchaus gleichbedeutend mit einer tugendhaften oder guten wird. Als ein Gut ist die Tugend sowohl Selbstzweck, wie auch um ihrer Folgen willen von Wert; aber der Gegensatz zum bloſs Nützlichen und das Bedürfnis der Auszeichnung der moralischen Werte läſst in der Tugend vornehmlich die Seite des Selbstzweckes hervortreten. Wird schon hierdurch die Tugend der Schönheit näher geführt, so werden die besonderen begrifflichen Bestimmungen der einzelnen Tugenden vollends dafür bestimmend, das Moralisch-Gute unter dem Namen des Schönen aus dem Kreise des Guten hervorzuheben, und damit zwischen dem Guten dieser Art und dem Schönen die Grenzen zu verwischen.

Schon durch den allgemeinen Grundgedanken der platonischen Philosophie ist das Verhältnis der Welt zu dem Normalprincip der Ideen unter denselben Begriff der Ähnlichkeit und Nachahmung gebracht, der die Grundbestimmung der Kunst bildet, und daher wohl auch der ästhetischen Auffassung nahe liegt. Der Tugendbegriff insbesondere gewinnt dann noch darin einen vorwiegend ästhetischen Charakter, daſs er in einer objektiven Bestimmung des Verhältnisses der Seelenvermögen zu einander gefunden wird. Gröſsenvergleich, Ebenmaſs und Harmonie werden hierdurch für das Sittliche ebenso bestimmend, wie sie es für die Schönheit äuſserer Gestalten und Klänge sind. Es fehlt dem Tugendbegriff Platons an jeder principiellen Bezugnahme auf den Willen; und doch nur dadurch hätte der Doppelwert des Guten und Schönen, der auch im Sittlichen gewahrt bleiben soll, einen objektiven

Ausdruck gefunden. So wird der Unterschied, dafs die Tugend als Schönes geschätzt, gepriesen, beurteilt, als Gutes hingegen erstrebt und gewollt werden soll, nur noch aus dem Zusammenhang ersichtlich. Meist sind es die rhetorisch gehaltenen, emphatischen, enkomischen, schildernden, beurteilenden, objektiven Gedankenreihen, in denen das Schöne, die konstruktiven, analysierenden, begrifflichen, praktischen und subjektiven, in denen das Gute an der Tugend hervortritt, und selten nur verlangt eine besondere Wendung ausdrücklich, dafs man die Identität oder den Unterschied der Begriffe beachte [1]).

Einen allgemeinen Tugendbegriff hat Platon nicht entwickelt; nur im Wissen haben die einzelnen Tugenden den Einigungspunkt. Das Wissen tritt daher auch als die Tugend der Weisheit an ihre Spitze. In ihr leitet die Vernunft das Leben des Einzelnen, wie des Gemeinwesens, und diese Leitung ist die schönste, ein goldener und heiliger Zügel, weich und in aller Schönheit sanft und nicht gewaltsam [2]). Leichter mit der Besonnenheit und Gerechtigkeit als mit der Tapferkeit sich verbindend ist die Weisheit in der gehaltenen Seelenstimmung heimisch; aber auch aller Kleinlichkeit am meisten feind und stets dem All und Ganzen göttlicher und menschlicher Dinge zugewandt, hat sie jene Grofsartigkeit einer Überschau der Zeitläufte und des Wesens der Dinge, die sie das Leben nicht grofs achten und den Tod nicht fürchten läfst. Je nach ihrer Natur urteilen die Menschen über die Weisheit verschieden: die einen wähnen, sie sei nichts Mächtiges, Gerechtes und Führendes im Menschen, die anderen halten sie für ein Schönes, das durch Erkenntnis des Guten und Schlechten eine vollständige Herrschaft über ihn zu gewinnen vermag und das Wichtigste von allem in ihm ist [3]).

Während die unmusische und mifsbildete Natur sich zur Mafslosigkeit neigt, ist Vernunft, da die Wahrheit selbst der Gemessenheit verwandt ist, von gemessener und anmutiger Natur. Es giebt nichts Gemesseneres, als Vernunft und Wissenschaft, und gewifs wird es niemand auch im Traume je begegnen, sie nicht für schön, sondern in irgend welcher Richtung für häfslich zu halten [4]). Wie das All die Kugel-

gestalt erhält, weil das Ähnliche unendlich schöner ist, als das Unähnliche, so ist auch die Bewegung der Vernunft im All wie im menschlichen Denken eine sich selbst gleich und ähnlich bleibende; die Weisheit ist der schönste und grofsartigste Einklang in der einzelnen Seele, wie im Staate[1]). Wird schon diese abstrakteste unter den Tugenden durch lauter ästhetische Werte der Gröfse und Schönheit charakterisiert, so kommt ihr auch der Ruhm der Schönheit keineswegs nur in uneigentlichem Sinne zu, und überall wird ihr dieses Lob in reichem Mafse zu teil. Um seiner Weisheit willen erscheint Protagoras selbst dem Alkibiades an Schönheit überlegen; denn das Weisere sei immer auch das Schönere. Als dem Schönsten wird ihr der schönste Name beigelegt; eine reiche und schöne Weisheit glänze und leuchte, und als Liebe zur Schönheit müsse auch der Eros ein Weisheitsliebender sein. Wie alles Schöne nach dem Sprichwort schwer sei, so gelte das auch von Erkenntnis und Weisheit, und Schönheitsunkunde (*ἀπειροκαλία*) ist der Ausdruck für Unbildung und Roheit[2]). Daher tritt auch die Erziehung und Bildung selbst unter den Gesichtspunkt des Schönen: es giebt keinen schöneren Weg zur Erkenntnis, als die Dialektik, durch schöne Bildung erwächst die ruhige und gehaltene Seele; nur wenn sich auf das schönste Musik und Gymnastik verbinden, entsteht ein wahrhaft harmonisches Wesen, und nur die gröfste Vorsicht sichert eine schöne Erziehung[3]). Ist auch der Zweck der Erziehung die Güte des Menschen, so wird doch die Kunst, die ihn erreichen läfst, eine schöne genannt, und als der schönste Beweis des Wissens wird gepriesen, dafs man es einen anderen lehren kann[4]). In der Weisheit begegnen sich die Werte der Schönheit und der Grofsartigkeit. Ihrer seelischen Bewegung nach gehört sie dem Gehaltenen an, ihrem Gegenstande nach ist nur die Gröfse Gottes ihr voll gewachsen. Tritt dagegen der praktische Wert hervor, so fällt auch die Weisheit, wie die übrigen Tugenden, unter den Begriff des Guten: sie ist nicht nur schön, sondern auch gut[5]) und wird bald als Selbstzweck, bald als ein Nützliches angestrebt. Unter den gröfseren und göttlichen Gütern, den Tugenden, nimmt die Weisheit die erste Stelle ein[6]).

Die Tapferkeit steht der Weisheit unter den Tugenden dadurch am nächsten, dafs auch sie die Vollendung einer einzelnen Seelenkraft ist, und als die Kenntnis des zu fürchtenden und nicht zu fürchtenden die ganze Seele gleicherweise zu einer tapferen macht, wie diese Tugend im Besitze eines Teiles der Bürger, dem ganzen Staate diese Eigenschaft sichert[1]. Gleich der Weisheit entbehrt die Tapferkeit jener Beziehung auf eine Mehrheit der Seelenkräfte, die der Besonnenheit und Gerechtigkeit die Schönheit des Ebenmafses und der Harmonie zuführt. Der Tapferkeit fehlen aber auch die Seiten, die der Weisheit im Einklange, in Ähnlichkeit und Gemessenheit einen Schönheitsvorzug sicherten. Hingegen tritt die Tapferkeit schon ihrer charakteristischen Färbung nach als ein Energisches in Gegensatz zu den gehaltenen Tugenden und gewinnt, da auch ihrem Gegenstande stets die Vorstellung der Kraft und Gröfse verbunden ist, den ganz einhelligen Wert einer männlichen und grofsartigen Schönheit[2]. Als Bild der Tapferkeit zieht Platon die Farbe herbei, die ihren Gegenstand so durchdrungen hat, dafs sie auch die schärfste Lauge, Lust, Schmerz, Furcht und Begierde nicht zu verwaschen vermögen; oder er vergleicht sie wohl auch dem gehörig gehärteten Eisen[3]. Das Heroische, der Todesmut ist der Mafsstab für diese Tugend. Die Thaten der Alkestis und des Achilleus werden als die schönsten in den Augen der Menschen und Götter gerühmt, weil die Liebe sie mit einer Tapferkeit erfüllte, die den Tod nicht scheute[4], und aus den ägyptischen Tempelschriften, in denen alles Schöne und Grofse der Vorzeit aufgezeichnet war, habe Solon als die schönste der Thaten des alten Athen seine tapfere Abwehr der übermächtigen Atlantier erkundet[5].

Als das Wissen vom Furchtbaren und nicht Furchtbaren tritt die Tapferkeit in Beziehung zum Begriffe des Gewaltigen und der Tragödie, und weil die Gröfse der Gefahr von ihr unlöslich ist, kann auch nur eine Beharrlichkeit in grofsen Dingen Tapferkeit genannt werden[6]. Die Untersuchung des Begriffes im Laches wird durch die Erinnerung an Sokrates' tapfere Haltung bei Delion eingeleitet, die ihn würdig gemacht habe zu schönen Reden über diese Dinge nach der

Weise der dorischen Harmonie, in Übereinstimmung von Worten und Thaten. Die Tapferkeit wird daher auch als zu den schönsten Dingen gehörig gepriesen, und als eine schöne und gute von der Vernunft geleitete Festigkeit definiert[1]).

Selbst in der Parteinahme der Sophisten für die Ungerechtigkeit übersieht Platon nicht ein gewisses berechtigtes Moment. Sie hielten sie für etwas Schönes und Starkes gegenüber der Gerechtigkeit, der Schutzwehr der Schwachen; aber freilich bietet die griechische Auffassung keinen Raum für die Entwicklung des Gröfsenbegriffes in Verbindung mit einem schlechten Willen[2]). In wie vielfacher Richtung es aber eine schöne Sache sei, im Kriege zu fallen, beleuchtet Sokrates ironisch durch die schönen Leichenbegängnisse, die schönen Reden und das schöne und erhebende Bewufstsein, mit dem sie alle Zuhörer erfüllen[3]). Nach der Gröfse und Schwere ihrer Aufgaben wird die Schönheit der Thaten von Marathon, Salamis und Platää bemessen, und neben den vielen erwähnten schönen Thaten seien in der Rede noch mehr und schönere übergangen worden[4]).

Der Schönheit der tapferen Handlungen tritt das Gute in der Person gegenüber, die diese Tugend besitzt, indem der tapfere Mann schlechtweg der Gute oder Wackere genannt wird, und der scheinbare Widerspruch, in den die Schönheit der tapferen Handlung zum Nützlichen tritt, wird dialektisch beleuchtet:

Dem Genossen im Kriege mit eigener Lebensgefahr zu helfen, ist als tapfere Handlung schön, nämlich in Beziehung auf die Absicht des Rettens. Ein Übel aber ist eine solche Handlung bezüglich des drohenden Todes. Die beiden Urteile gehen nicht auf dieselbe Sache. Das Helfenwollen ist schön, der Tod ein Übel. Es ist nur ein Scheinwiderspruch beider Werte, auf den sich die gemeine Meinung stützt, wenn sie die tapfere Handlung zwar schön, aber nicht gut nennt. In derselben Beziehung, in der die Tapferkeit schön ist, müfste sie als nicht gut gelten, wenn der Widerspruch wirklich vorhanden wäre. Dafs die Tapferkeit schön ist, wird ohne weiteres zugestanden. Die blofse Vorstellung der gefahrvollen rettenden That läfst das Urteil einleuchten. Dafs

die Tapferkeit gut ist, mufs hingegen begründet werden; darüber entscheidet die Überlegung, wie sie sich zum Willen, zur Wahl des Guten und Schlechten verhält. Man mag als ein Feiger nicht einmal loben, die Feigheit ist das gröfste Übel, die Tapferkeit das Beste. Ist die Tapferkeit aber gut, so würde jetzt jener Widerspruch lauten müssen: sie sei zugleich gut und zugleich übel, was bezüglich desselben Gegenstandes undenkbar ist. Ähnlich ist die Vermittlung beider Werte durch den Zweckbegriff und das neutrale „wohl". Schön leben ist wohl leben, Wohlleben ist Eudämonie, Eudämonie ist Besitz des Guten, dieser besteht in wohl und schön handeln: also ist wiederum dasselbe sowohl schön wie gut[1]).

Die Tugenden der Besonnenheit und Gerechtigkeit beruhen auf einem Verhältnis der Seelenvermögen zu einander, das seine Bestimmung in dem Begriffe des Einklanges und der Harmonie findet.

Die Besonnenheit ist eine Ordnung, in welcher das Bessere über das Schlechtere herrscht, und umfafst die ganze Seele, wie den ganzen Staat, das Verhältnis ihrer Teile zu einander bestimmend. Sie macht die in irgend einer Beziehung, sei es an Einsicht, Stärke, Zahl oder Besitz Schwächsten mit dem Stärksten und Mittleren zusammenstimmen. Sie ist mithin die natürliche Einmütigkeit und der Einklang des Schlechteren und Besseren bezüglich der Herrschaft im Staate, wie im Einzelnen[2]).

So wird denn auch der Charmides, der Dialog, der über die Besonnenheit handelt, mit der Schilderung der vollendeten Körperschönheit eines Knaben eingeleitet und durch den Gedanken eröffnet, dafs, wie der Mangel eines einzelnen Körperteiles nur durch einen schönen Zustand des Ganzen beseitigt werden könne, so auch die Körperbeschaffenheit des Menschen von der Gesundheit der Seele abhängig sei, die in der Besonnenheit besteht[3]).

Die erste Bestimmung, welche die Besonnenheit findet, die Gehaltenheit, stellt die charakteristische Form ihrer Schönheit in den Gegensatz zur Tapferkeit[4]). Wenn es sich um eine Definition der Besonnenheit handelt, kann der Begriff des Gehaltenen, der nur eine Seite derselben trifft[5]), zwar

nicht genügen; aber solange die Dialektik bei diesen Vorstellungen verweilt, kommt auch nur die Schönheit der Besonnenheit im Dialog zur Geltung. Sobald hingegen als zweite Bestimmung, die Scham, und als dritte, das Betreiben der eigenen Angelegenheiten herbeigezogen werden, tritt das Gute an die Stelle des Schönen [1]), und dieser Begriff wird nicht, wie der Einwurf: für den Dürftigen sei die Scham nicht gut, vermuten lassen könnte, auf das Zuträgliche beschränkt gedacht, sondern auf das ganze Gebiet der Willensbefriedigung ausgedehnt, indem die Besonnenheit als ein grofses Gut, als ein hohes Ziel und als Bestandteil der Glückseligkeit gilt [2]).

Am engsten endlich wird diese Verbindung des Schönen und Moralisch-Guten in der Tugend der Gerechtigkeit. Ihrem Schönheitswerte nach steht sie der Besonnenheit am nächsten, sie ist wie diese eine Ordnung der Seelenvermögen; aber es wird hier nicht sowohl an die Unterordnung des Schlechteren unter das Bessere als an die Koordination der durch die drei vorausgehenden Tugenden an sich bereits geregelten Seelenthätigkeiten gedacht. Die Gerechtigkeit ist nicht nur Einklang, sondern eine Harmonie, welche die Formen der Seelenthätigkeit untereinander wie Grundton, Oktave und Quinte verbindet, und alles, was diese Beschaffenheit in der Seele oder im Staate erhält, gilt als eine schöne und gerechte Handlung [3]). Die Gerechtigkeit tritt daher oft an die Stelle der ganzen Tugend, und wenn sie als die Gesundheit und die Schönheit und das Wohlergehen anerkannt ist, so erscheint die Frage, ob sie denn auch zum Nutzen gereiche, oder als Gut zu erstreben sei, überflüssig [4]). Freilich erst wenn die Seele vom Leibe getrennt wird, vollendet sich ihre schönste Fügung, in der sie viel schöner erscheint, als jetzt, und auch klarer das Gerechte erkennt [5]).

Wie sich im einzelnen Menschen das Gerechte und Moralische decken, so auch im Ganzen des Staates das Gesetzliche und das Gerechte. Das Gerechte ist sowohl das Gesetzliche als das Schöne, und zwar ist es schön eben sofern als es gerecht ist [6]). Zu den schönsten Gesetzen in Kreta und Sparta gehöre es, dafs es der Jugend verwehrt ist, zu fragen,

ob etwas im Gesetze schön oder nicht schön sei, da alle darin einstimmig sein sollen, dafs alles schön sei, wie es die Götter bestimmen; auch der Staat Platons weist die gröfsten und schönsten Gesetze, die über die Heiligtümer, der Weisheit des Gottes zu[1]). Das Gerechte und das Gesetz preist als das Schönste der Minos, und dafs die Gerechtigkeit in der Erfüllung der Gesetze bestehe, dafs die Gesetze alles Schöne den Bürgern vermitteln, führt der Kriton aus. Diese Gerechtigkeit ist es, die Sokrates den Athenern gegenüber als allein ihm und dem Vaterlande schön anstehend für sich in Anspruch nimmt. Während er selbst entschlossen ist, nichts zu thun, was er nicht für schön, noch gerecht, noch fromm erachte, überläfst er es den Athenern und dem Gotte, darüber zu befinden, ob es auch für ihn und sie das Beste sein werde[2]).

Dafs das Schöne immer auch das Beste sein müsse, ist die Überzeugung, die sich zu der sokratisch-platonischen Theodicee gestaltet, für die der Gorgias eine dialektische Begründung unternimmt.

Inwieweit freilich Platon in dieser Schönheit der Gerechtigkeit jedesmal die ästhetische oder die moralische Seite betont, ist nur aus dem Zusammenhange der einzelnen Stellen mit mehr oder weniger Sicherheit zu entnehmen. Nicht eine strenge Scheidung der Begriffe bei Platon nachzuweisen, kann bei dem schon ohnehin laxen Sprachgebrauche unternommen werden, wohl aber lassen sich Grund und Richtung der Annäherung der Begriffe aufhellen und dadurch indirekt auch ihr Unterschied beleuchten. Denn obwohl schon in der Einteilung der Güter die Gerechtigkeit, weil sie sowohl Nutzen gewähre, als auch an sich erstrebenswert sei, den schönsten der Güter zugezählt wird, und obwohl es von den Dichtern heifst, dafs sie alle nur die Schönheit der Besonnenheit und Gerechtigkeit zu preisen wüfsten[3]), so ist es doch eben dieser Begriff der Gerechtigkeit, an den Platon die Frage nach dem principiellen Unterschied des Guten und Schönen anknüpft und mit der Idee der praktischen Scheinhaftigkeit die Schönheit principiell aus dem Gedränge praktischer Interessen befreit.

Wie die Gerechtigkeit schon über die einzelnen Tugen-

den hinausgreift, und hierdurch erst in jene Analogie zur musikalischen Harmonie tritt, so wird auch die gesamte Tugendhaltung des Einzelnen wie des Staates wiederum gern an dem Bilde körperlicher Schönheit oder eines Kunstwerkes bemessen.

Der einzelne Stand des Staates soll das Mafs seiner Geltung nur nach seinem Dienste am Ganzen finden, wie man ja auch bei einer Statue nicht den schönsten Teil, das Auge, mit der schönsten Farbe malt, sondern so, wie es seine Stellung zum ganzen Körper erfordert [1]). Alkibiades solle die schwindende Blüte seiner Körperschönheit dadurch ersetzen, dafs er sich selbst seiner Seele nach zu möglichst vollendeter Schönheit bilde, und auf eine Übervorteilung, beschwert sich Sokrates, sei es offenbar abgesehen, wenn Alkibiades seine Körperschönheit mit der unsagbaren Schönheit austauschen wolle, die er in ihm entdeckt haben müsse, wenn er die Hoffnung hege, durch ihn gebessert zu werden [2]).

So werden denn auch die Tugenden des Sokrates als in seinem Innern verborgene Götterbilder gedacht, golden und wunderschön und Staunen erregend [3]), und in der Tugend und der Gesinnung liegt überhaupt die innere oder die Seelenschönheit. Als das Schönste, was nicht nur nach einer Seite hin schön, nach der anderen aber häfslich, sondern ganz und im höchsten Mafse schön sei, bietet Protagoras seine Tugendbelehrung aus. Mit der Tugend verliere der Mensch das Schönste unter dem Wertvollen seines Besitzes, und nur ein durch schöne und ruhmvolle Thaten ausgezeichnetes Leben soll, nach den Forderungen der Gesetze, durch öffentliche Lobpreisungen geehrt werden [4]).

Aus dieser fast unlöslich engen Verbindung, die das Gute und Schöne in der Tugend eingeht, ist es nun auch erklärlich, dafs der Begriff der Kalokagathie im Bewufstsein der Philosophen zu einer so einheitlichen Vorstellung wurde, dafs man ihn auf keine einfache Kombination der Begriffe schön und gut zurückzuführen vermochte. Er ist ganz auf das moralische Gebiet eingeschränkt gedacht und enthält die beiden Elemente mehr oder weniger bewufst und wohl auch in zeitlich abweichender Fassung in sich, die Platon in be-

grifflicher Schärfe als eine Forderung für das Sittlich-Schöne oder das an sich Gute, das zugleich auch nützlich ist, aufstellte, dafs das Schöne auch gut sein müsse. In umgekehrter Richtung habe das Gebet der Lakedämonier gelautet: die Götter mögen ihnen das Schöne zu dem Guten verleihen [1]).

Die Schönheit und der Zweck.

Gilt die Tugend bei Platon vorzugsweise als das Gebiet der seelischen Schönheit, so hatte doch schon der Sprachgebrauch neben diesem vornehmsten Zwecke des Menschen auch viele andere Güter unter den Begriff der Schönheit befafst. Auch Platon hatte neben der Tugend auch das Sehen und das Gesundsein der Gruppe von Gütern zugezählt, die sowohl um ihrer selbst willen erstrebt werden, als auch wegen des Nutzens, den sie gewähren, und hatte diese Art der Güter die schönste genannt. Das Sehen ist die Tugend des Auges, die Gesundheit eine Tugend des Körpers, die Zweckerfüllung ist die Tugend jedes einzelnen Dinges. Auch der Zweckbegriff als solcher gewährt eine Anknüpfung für den Übergang vom Guten auf das Schöne. In seiner Beziehung auf den Willen ist er zwar ausschliefslich ein Gut, das für den Willen Zureichende, bis zum höchsten Gut der Eudämonie hinauf. Die objektive, auch der Betrachtung zugängliche Seite des Zweckes hingegen ist die Vollendung. Um der Kugelgestalt willen wurde die Welt ein Vollendetes genannt, während sie eine Beziehung zur Autarkie oder Eudämonie erst dadurch gewann, dafs sie, keiner Nahrung bedürftig, in sich selbst befriedigt gedacht wurde. Jenes gehörte zur Schönheit, dieses zur Güte der Welt [2]). So tritt auch der Zweck unter den Gesichtspunkt einer Vollendung, und damit unter das Schöne. Was etwas allein oder am schönsten unter allen auszuführen vermag, wird als seine Bestimmung oder sein Zweck oder Werk gedacht [3]). Nur mit der Hippe, nicht mit Schwert oder Schere läfst sich die Rebe am schönsten schneiden, und in der schönen Ausführung seines Zweckes liegt die Tugend jedes Dinges [4]). Es ist der Begriff einer vergleichsweisen Vollkommenheit, der

die Zwecke unter die Schönheit stellt. Die Vollkommenheit des Subjektes ist seine Güte, die seines Werkes die Schönheit. Dem guten Künstler entstammt das schöne Werk, wie dem guten Gotte das schöne All.

Diesen Begriff der Vollendung aller Zwecke macht Platon zu der Grundlage seines Staates, weil jeder Bürger durch Selbstbeschränkung seine eigene Aufgabe schöner ausführe, als wenn er der Vielgeschäftigkeit huldigte, und so alles leichter und schöner geschehe. Hierin auch wird der eigentümliche Vorzug des hellenischen Volksgeistes erkannt, dafs die Hellenen alles, was sie etwa den Barbaren entlehnten, einer schöneren Vollendung zuzuführen wüfsten[1]). So kann denn auch von sehr verschiedenen schönen Zwecken, von einer schönen Hoffnung, von schönem Ruhme und Leben, von schönem Siegen und Sterben, von schönen Belehrungen, ja selbst von schönem Gelderwerbe die Rede sein[2]). Soweit sie eine Betrachtung und vergleichende Schätzung zulassen, sind auch diese Güter ein Schönes.

Platon bezeichnet die Art der Güter, welche sowohl um ihrer selbst willen erstrebt werden, wie auch um ihres Nutzens willen als die schönste. Es wird damit nicht nur ihr Vorzug vor dem blofs Nützlichen behauptet, sondern auch vor solchen Gütern, die ausschliefslich um ihrer selbst willen erstrebt werden, wie die Lust. Der dritten Art des Guten erwächst also sein Schönheitsvorzug vor der zweiten aus dem Zutritt des Nützlichen. In der That mufs sie so als vollkommener, also auch schöner gelten. Schon hier aber macht sich eine Dialektik der Begriffe geltend, die der Tendenz, das Sittliche als das Schöne von dem Nützlichen, als dem blofs Guten, abzugrenzen, entgegenzulaufen scheint, und auch das Nützliche in den Kreis des Schönen hineinzieht. Auch aus anderen Gründen kann von einer strengen Abgrenzung der Zwecke oder Mittel des an sich Guten oder Schönen und Nützlichen nicht die Rede sein. Das Nützliche geht teils in den Zweck selbst ein, und ist dann von ihm und seiner Beurteilung nicht zu trennen, es enthält andererseits aber auch schon an sich begriffliche Bestimmungen, welche eine Beziehung zur Schönheit nahelegen können.

Ist die Erziehung und bildende Belehrung auch an sich nur ein Mittel, um die schöne Tugend der Erkenntnis herbeizuführen, so wird doch dieser Zweck unmittelbar in der Anwendung des Mittels erreicht, und die bildende und erziehende Thätigkeit selbst wird zu einem Schönen. Ähnlich geht in dem Kunstwerke die Thätigkeit des Künstlers und das von ihm angewandte Mittel in das Werk selbst auf, und auch die Schönheit geht damit vom Werke auf die Technik über. Noch enger verbindet sich in der Handlung das Mittel mit seinem Zwecke, indem, wie Aristoteles nachher ausführt, das Schlufsglied in der Reihe der Mittel unmittelbar das Anfangsglied der Verwirklichung ist. Hat doch die Tugend ihre ganze Realität in der Handlung, die sie verwirklicht. Daher wird denn auch alles zweckmäfsige Thun, sei es pädagogisch oder technisch oder praktisch gerichtet, sehr häufig mit dem Prädikat schön belegt, das freilich hier auch nicht selten sich in eine ganz inhaltsleere, blofse Zustimmung besagende Bedeutung verliert. Aber nicht nur die Thätigkeit als Mittel der Hervorbringung der Zwecke, auch Sachen werden als zweckmäfsig oft schön genannt, obwohl freilich gerade in diesen Wendungen der laxe Sprachgebrauch viel mitwirken mag.

So verbreitet der schöne Zweck in der Liebe seinen Vorzug über alle einzelnen Bestimmungen, unter denen die Liebesbewerbung stattfindet, und denen an sich ein solches Lob nicht zukäme. Denn an sich betrachtet sei keine Handlung schön oder häfslich, z. B. Trinken, Singen, Reden, sondern es komme darauf an, wie sie geschieht. So ist auch nicht jede Liebe schön, sondern nur, wenn sie auf schöne Weise zum Lieben antreibt. Wer unterschiedslos Weiber und Knaben liebt, die Körper mehr als die Seelen, den Geistlosen den Vorzug giebt und nur das eine Ziel im Auge hat, dem ist es gleichgültig, ob es schön oder nicht schön sei. Während es daher in Elis und Böotien unterschiedslos für schön gelte, dem Liebhaber zu willfahren, in Ionien hingegen ebenso unterschiedslos als häfslich, sei dieses in Athen weit schöner geordnet. Hier werde, indem man als einziges Ziel die Besserung und die Tugend erstrebt, alles das schön, was an sich als häfslich gelten würde. Die Öffentlichkeit gilt schöner als

das Geheimnis, der langsame Erfolg schöner als der schnelle, und als schön auch jede noch so tiefe Erniedrigung im Dienste der Geliebten[1]). Noch schärfer tritt der Gegensatz des Wertes, den eine Sache an sich und in Rücksicht auf einen Zweck hat, hervor, wenn Platon das Lachen über die Ringübungen der nackten Weiber tadelt, weil es doch nur um des Besten willen geschehe. Der Tadel führt hier zu einer nachdrücklichen und allgemeinen Fassung des Verhältnisses: „Auf das Schönste ist es gesagt und wird gesagt bleiben: dafs das Nützliche schön und das Schädliche häfslich sei, so ist es allerwege[2])“. Platon begnügt sich nicht damit, zu sagen, es sei die Einrichtung bei alledem nützlich oder gut, sondern er nimmt Schönheit für sie in Anspruch und beruft sich auf den allgemeinen Satz, dafs das Nützliche schön sei. Es ist wohl möglich, dafs Platon damit an die Lehre des Sokrates erinnert, wie sie auch Xenophon überliefert; nur giebt er ihr auch eine Fassung, in der sie nicht beanstandet werden kann. Er sagt nicht: alle Dinge, die nützlich sind, sind schön, und ebensowenig: alles sei schön, weil es nützlich ist, sondern nur „das Nützliche“ sei schön und „das Schädliche“ häfslich. So wenig Platon meinen konnte, die lästigen Lacher über die alten, runzligen Weiber auf den Ringplätzen, durch den Verweis: sie pflückten die unreife Frucht des Lächerlichen von dem Baume ihrer Weisheit, zum Schweigen zu bringen, so wenig stellt er die Thatsache der Lächerlichkeit eines solchen Anblickes in Abrede; vielmehr hält er es selbst für nötig, die Nackten durch den Tugendmantel gedeckt zu denken. Die Reflexion auf den Nutzen verschönt nicht die häfsliche Erscheinung, sondern kann sie nur durch einen anderen Wert, den sie hinzu bringt, vergessen machen. Nicht aus ihrer Nützlichkeit erwächst den Dingen ihr Schönheitswert, sondern das Nützliche selbst ist nur auch etwas Schönes, und bringt dieses auch seinerseits zu allem hinzu, an dem es sich findet. Der Widerspruch ist also nur ein scheinbarer, denn der Gegenstand der Beurteilung ist nicht derselbe.

Das Nützliche aber oder das Mittel läfst ferner, ähnlich wie der Zweck, auch an sich eine doppelte Stellung zu. Das

praktische Verhalten weiſs das Mittel nur zu gebrauchen, um den Zweck zu erreichen; der Wille selbst ist ausschliefslich auf den Zweck gerichtet, das Mittel hat nur einen hypothetischen Wert. Die theoretische Auffassung hingegen erkennt das Verhältnis von Mittel und Zweck als ein bleibendes; das Mittel passe für den Zweck, es sei ihm angemessen, zweckmäſsig, das Verhältnis des Ebenmaſses verbinde beide. Die Verwendung des Begriffes des Ebenmaſses im Sinne des Nützlichen und Zweckmäſsigen ist Platon geläufig, und wenn er auch hierbei nicht die ursprüngliche Bedeutung streng festhält, so geht doch ähnlich wie mit der Harmonie auch mit dem Ebenmaſse der Schönheitswert auf Vorstellungen über, die dem musikalischen oder streng meſsbaren Gebiete schon ferner liegen.

Diese Schönheit der Zweckmäſsigkeit kann mit sinnfälligen Vorstellungen verschmelzen, wenn Sokrates z. B. schildert, wie schön die Verehrer des Protagoras, als er sie peripatetisch unterwies, ihm immer den Weg frei hielten, indem sie fein sorgsam im Bogen abschwenkten[1]). Sie kann jedoch sich auch auf bloſse Reflexion gründen, wenn von einer schönen Ausführung der Handlungen die Rede ist[2]).

Jedoch auch rein geistige Verhältnisse der Zweckmäſsigkeit sucht Platon gern zu veranschaulichen und unter den Gesichtspunkt der Schönheit zu bringen. So scheidet er den Irrtum gelegentlich, als eine Häſslichkeit der Seele, von den übrigen Untugenden, als ihren Krankheiten, ab. Indem wir irren, befinden wir uns gleichsam im Besitze des Vermögens einer Bewegung; wir haben uns auch das Ziel, das sie erreichen soll, schon gesetzt. Indem wir nun aber hierzu den Versuch machen, schieſsen wir im einzelnen Anlauf an ihm vorüber und verfehlen es so. Zweck und Mittel stehen hier nicht im Ebenmaſs zu einander, sondern ihre Unebenmäſsigkeit verschuldet den Fehlgriff. So tritt die Häſslichkeit an die Stelle des Schönen[3]).

Es ist die Vorstellung des Nützlichen selbst bei Platon aus dem praktischen in das theoretische Gebiet erweitert worden und ermöglicht ihm, die sokratischen Paradoxien zu vermeiden, ohne darum der Schönheit dieses Gebiet zu

verschliefsen. Daher steht Platon auch in den Definitionsversuchen der Schönheit, welche im Hippias mitgeteilt werden, hoch über dem Princip der Zweckmäfsigkeit, auf das sie zurückgehen, und behandelt diese Theorien insgesamt mit sichtlicher Geringschätzung und übermütiger Laune. Das Schöne wird nacheinander durch drei verwandte Begriffe definiert: als das Passende, das Brauchbare und das Nützliche. Was dem Begriffe eines Dinges oder seinem Werke entspricht, ist das Passende (*πρέπον*)[1]), und dieses mache ein jedes schön. So passe der Quirl von Feigenholz zum Kochen des Hirsebreies, weil er dem Brei einen guten Geruch gebe und den Topf nicht zerschlage. Der hölzerne Quirl ist mithin der Zweckmäfsigkeit nach schöner, hingegen keineswegs dem Augenscheine nach, da das Gold an sich immer schöner bleibe, als ein Stück Feigenholz. So gewifs auch im Sinne Platons alles Passende schön ist, so wenig besteht darum das Schöne im Passenden. Das Passende setzt stets einen bereits begrifflich bestimmten Gegenstand voraus, dessen Wert nicht wieder auf das Passende zurückgeführt werden kann. Zu diesem Gegenstande aber kann das Passende sich auch ganz äufserlich verhalten, und kann dann nicht seine Schönheit, sondern nur den Schein der Schönheit begründen. Schöne Schuhe und Kleider können passend und dadurch an sich schön sein; aber sie machen einen häfslichen Körper nicht schön, sondern lassen ihn nur schöner erscheinen. Das Passende ist die äufserlichste Form der Zweckmäfsigkeit und hält sich nur an einzelne Seiten der Sache und einzelne Züge kosmetischer Schönheit.

Der Sache selbst näher tritt der Begriff des Brauchbaren (*χρήσιμον*). Nicht das Auge, das zu sehen scheint, sondern das wirklich hierzu fähige und brauchbare ist schön[2]). Im Brauchbaren wird von allem äufseren Augenschein abgesehen, und die Schönheit auf eine Reflexion gegründet; das Brauchbare wird daher mit dem Vermögen eines Dinges identifiziert. Der Begriff deckt sich mit der Sokratischen Definition bei Xenophon und wird hier durch dasselbe Beispiel belegt: der eine Mensch ist zum Ringen schön, der andere zum Laufen. Dazu kommen dann noch viele weitere Beispiele: alle Tiere,

Pferde, Hühner, Wachteln, Geräte, Fahrzeuge zu Wasser und zu Lande, die Werkzeuge der Tonkunst und der übrigen Künste, ja, wenn man wolle, auch die Beschäftigungen und Gesetze, und selbst die Weisheit.

Wie unter den Beispielen dieser Schönheit zwar die Werkzeuge, deren sich die Künste bedienen, nicht aber ihre Werke selbst genannt werden, so begnügt sich auch die Widerlegung mit einem blofs dialektischen Abweise. War die erste Definition zu eng, so ist diese zu weit; denn brauchbar kann etwas auch zu schlechten Zwecken sein, ohne doch deshalb schön zu werden, und schon die Vermeidung dieses Fehlers, durch Einschränkung des Brauchbaren auf seine Relation zum Guten, ergiebt den dritten Begriff, das Nützliche. Das zu etwas Gutem Brauchbare oder das Nützliche sei das Schöne [1]. Dafs das Nützliche (ὠφέλιμον) schön sei, mufs ebenso gewifs als die Meinung Platons gelten [2], als er es ablehnte, dafs das Nützliche das Schöne sei. Hier tritt denn auch der gegen die Relation überhaupt, und daher auch gegen alle drei Begriffe sprechende Grund darin hervor, dafs der Zweck, dem das Nützliche dient, aufserhalb des Nützlichen, und damit auch des Schönen fällt. Da der Zweck das Gute ist, so tritt eine Trennung des Schönen und Guten ein, die nach der sokratisch-platonischen Grundauffassung freilich am allerwenigsten genügen kann [3].

Das Schöne ist mithin durch keine Form der Zweckmäfsigkeit zu definieren, denn jede hat nur ein begrenztes Anwendungsgebiet, indem sie bereits ein Gutes, und damit auch ein Schönes voraussetzt. Das Zweckmäfsige hat also nur einen begrenzten Schönheitswert. Daher geht die letzte Definition, indem sie das Schöne als das mittelst Auge und Ohr Erfreuliche bestimmt, auf das Gebiet über, welches der Philebos und Gorgias als das an sich Schöne vom Brauchbaren unterscheiden.

Der dialektisch-negative Charakter des Hippias führt zu keiner positiven Bestimmung des Verhältnisses des Begriffes schön und zweckmäfsig. Er hat aber doch schon dadurch seinen Wert, dafs die Erörterung dieser Begriffe beweist, wie

Platon weder die sokratische, noch sonst eine dieser naheliegenden und geläufigen Erklärungen des Schönen adoptiert hat. Dafs aber solche Theorien der Schönheit bereits formuliert waren, die sie auf das Nützliche zurückführten und in der That nur der Ausdruck für das gewöhnliche Raisonnement und den laxen Sprachgebrauch waren, hat es nicht zu geringem Teile veranlafst, dafs die Beziehung des Schönen zum Nützlichen von Platon öfter berührt wird, als es in seiner Richtung liegt und für die Unterscheidung der Begriffe förderlich ist.

Soll nun aber das Nützliche zum Schönen gehören, und soll andererseits das Gute vom Schönen zwar nicht getrennt, aber doch begrifflich unterscheidbar sein, wie es Platon fordert, so mufste auch das Nützliche in analoger Weise einer betrachtenden und beurteilenden Auffassung zugänglich gedacht sein, wie sie Platon für die andere Art des Guten, die Tugend, in der praktischen Scheinhaftigkeit voraussetzt.

Freilich ist hiermit nur die Möglichkeit einer folgerichtigen Durchführung des von Platon behaupteten Unterschiedes der Werte des Guten und Schönen zu erkennen. Einen solchen Versuch zu machen, hat Platon keine Veranlassung genommen, und die Zweckmäfsigkeit bleibt daher das Gebiet, in welchem die Schönheit in der platonischen Darstellung am wenigsten festen Boden fafst, und der laxe Sprachgebrauch für eine Vermischung der Werte den freiesten Spielraum hat.

Das einzige Gebiet hingegen, in welchem die Darstellung Platons die Begriffe des Schön und Guten derart trennt, dafs das Schöne hier gar keine Anwendung findet, ist die verursachende, wollende und handelnde Subjektivität. Hier wird in der That der Satz: alles Gute ist schön, von der platonischen Darstellung nicht bestätigt, sondern begrifflich durchbrochen. Dafs dieser Punkt sich dem Bewufstsein und der Theorie Platons entzog, ist aus der durchaus auf die Objektivität gerichteten Denkweise der Philosophie des Altertums verständlich. Hier konnte daher gewissermafsen nur der Zufall wenigstens den Schein einer Einheit des Guten und Schönen herstellen, indem der Philosoph die Redeweise des

Volkes entlehnt und von Schön und Guten spricht, während er, seinen Begriffen folgend, die Subjektivität nur gut zu nennen vermochte.

Gegenüber dem begrenzten Spielraum, den der positive Begriff der theoretischen Scheinhaftigkeit in der Körperschönheit gewinnt, vermochte Platon für den Allgemeinbegriff des Schönen nur einen negativen Gesichtspunkt in der praktischen Scheinhaftigkeit zu formulieren, dessen positive Seite noch völlig unentwickelt bleibt. Beiden Begriffen aber ist gemeinsam, dafs sie der Schönheit jene theoretische Auffassung zuwandten, die das Schöne im platonischen Geiste, gleich den Ideen, sich als eine geistige Schau erschliefsen läfst.

Auf dieser Grundlage, der es schon an sich an Einheit gebricht, errichtet Platon ein Stufenreich des Schönen, für dessen ansteigende Wertbestimmungen gleichfalls jede sachliche Begründung fehlt. Hier trifft Platon mit Recht der Vorwurf einer Vermischung des Schönen und Guten, denn die allen Vergleich ausschliefsende Erhebung der Seelenschönheit über die des Körpers wird nicht aus der Natur des Schönen gerechtfertigt, sondern der moralischen und teleologischen Weltanschauung als völlig selbstverständlich entlehnt. Hieraus freilich aber dürfte auch die ästhetische Theorie der Gegenwart am wenigsten Veranlassung nehmen, sich über die Begrenztheit des platonischen Gesichtskreises zu beklagen.

V. Ästhetische Nebenwerte.

Zwei ästhetische Kategorien hat Platon in einer, wenn auch nur mittelbaren, Beziehung zum Schönen behandelt: das Lächerliche und das Tragische. Der Gesichtspunkt, der die Vorstellungen verknüpft, ist zunächst ein psychologischer. Die Untersuchung über die verschiedenen Arten der Lust unterscheidet in den mit der Unlust verbundenen Formen solche, die ihren Grund entweder ausschliefslich im Körperlichen oder in der Verbindung des Körperlichen und Seelischen, oder endlich allein im Seelischen haben. Der letzten Form

gehört der Genufs des Lächerlichen und Tragischen an und bildet damit den Übergang zu der reinen Lust, die in der Auffassung der schönen Gestalten, Farben und Klänge ihr nächstliegendes Beispiel fand. Diese Nachbarschaft, in die das Lächerliche und Tragische zum Schönen tritt, ist jedenfalls keine zufällige. Es lag kein psychologischer Grund vor, aus den zahlreichen Affekten, die eine gemischte Lust begleitet, gerade diese Beispiele zu wählen. Bestimmend konnte nur sein, dafs im Unterschiede von Zorn, Furcht, Sehnsucht, Wehmut, Liebe, Eifer und Neid, das Lächerliche und Tragische den geistigen Zuständen schon näher stehen, auf welche die Untersuchung hinstrebt[1]).

Diese psychologische Betrachtung bietet bei manchen Nachteilen doch auch ihre Vorzüge.

Das Lächerliche und Tragische wird, wie das Schöne, in seiner universellen Bedeutung aufgefafst, und nicht auf das dürftige Gebiet der Poetik und Technik beschränkt. Es handele sich hier nicht um Bühnenaufführungen, sondern um die ganze Tragödie und Komödie des Lebens, und tausend andere Dinge[2]). Hier wie überall in den ästhetischen Fragen hat Platon diesen Universalismus voraus.

Sodann wird das Lächerliche und Tragische sogleich bei seiner Aufnahme in die Theorie als ein rein geistiger Vorgang erkannt, und von Grimassen, Erschütterungen und Thränen, kurz, von allen physiologischen Barbarismen auf das säuberlichste abgelöst.

Auch sind die Vorstellungen unter einen gemeinsamen, wenn auch zunächst nur psychologischen Gesichtspunkt gebracht, der sie, trotz ihres Gegensatzes verbunden, vom Schönen, als einer vollkommeneren Erscheinung des geistigen Lebens, abgrenzt, und eben hierdurch auch auf das Schöne bezieht. Sie sind beide widerspruchsvoller Natur im Gegensatze zum harmonischen, eine reine Lust gewährenden Schönen.

Als einen besonders glücklichen Umstand mufs man es hierbei preisen, dafs Platon gerade das Lächerliche ausführlicher bespricht, für dessen Würdigung weit weniger Anhalt geboten war.

Auch für die Scheidung endlich des Lächerlichen und

Tragischen hat Platon den springenden Punkt wenn nicht abstrakt formuliert, so doch im wesentlichen zutreffend erkannt, und nur die geringe Entwicklung, die er den charakteristischen Formen des Schönen gab, behinderte, dafs jene Kategorien sich auch in sachlich ästhetischer Systematik dem Schönen angliederten. Dafs im Tragischen und Lächerlichen der Lust das Leid vermischt ist, unterscheidet sie von den höheren geistigen Thätigkeiten, vom Schönen, Wahren und Guten. Dafs aber nicht nur die höheren geistigen Thätigkeiten, sondern auch blofse Wahrnehmungen der Sinne, wie die meisten Gerüche, unlustfreie Zustände sind, weist darauf hin, dafs das Verhältnis zur Lust auch für das Tragische und Lächerliche nicht der mafsgebende Gesichtspunkt bleibt.

1. Das Lächerliche.

Dafs die Zuschauer in den tragischen Aufführungen zugleich weinen und sich erfreuen, mithin hier eine gemischte Empfindung vorliegt, wird von Platon als allgemein anerkannte Thatsache angesehen. Wie das Phänomen selbst ein auffälliges ist, so erscheint es auch wahrscheinlich, dafs es von den schöngeistigen Betrachtungen der Sophisten, die mit Vorliebe Homer und Hesiod behandelten, und sich überhaupt wohl mehr mit dem Pathetischen, als mit dem Lächerlichen befafsten, bereits eingehend gewürdigt worden war. Die Freude an der Darstellung des Furchtbaren mochte ohnehin ein viel erörtertes Problem sein. Die Unlust am Tragischen beweisen seine Stoffe und die Thränen, die Lust seine Anziehungskraft; der psychologische Bestand war insoweit klar. Das Gebiet des Lächerlichen hingegen scheint Platon mit dem Bewufstsein zu betreten, der erste zu sein, der ihm eine sachliche Untersuchung zuwendet. Dafs auch hier eine gemischte Empfindung vorliege, falle keineswegs so deutlich ins Auge. Es sei durchaus nicht leicht, einen solchen Zustand für jeden einzelnen Fall zu konstruieren[1]. Gerade um dieser Dunkelheit willen aber sei der Begriff lehrreich, und der hier gelungene Nachweis erleichtere ihn für andere Fälle.

Dieser erste Versuch einer Theorie des Lächerlichen ist, wie zu erwarten steht, kein in allen Stücken glücklicher, um so weniger, als die psychologische Begründung der Untersuchung ihren Weg mit vorschreibt. Denn wie unter den Seelenzuständen, die Platon anführt, etwa Furcht und Wehmut sich unschwer als Bestandteile des Tragischen aufweisen lassen, so meint Platon im Neide einen ähnlich bestimmenden Affekt für das Lächerliche zu finden. Der Neid ist an sich eine Unlust, aber es verbindet sich ihm die Lust, wenn er sich nicht auf einen Vorzug des Nächsten, sondern auf ein Übel bezieht, das ihm anhaftet. Es ist also eigentlich die Schadenfreude, die Platon im Auge hat, und dieser Gedanke ist freilich wenig verheifsungsvoll. Der Begriff verliert jedoch seine wesentlichen Nachteile, das grob Psychologische, durch eine echt sokratische Einschränkung, die er erfährt. Nicht jede Schadenfreude kann das Lächerliche bedingen, sondern nur wenn sie auf ein bestimmtes Übel, auf Mangel der Selbsterkenntnis gerichtet ist. Damit geht die Betrachtung von dem subjektiven Ausgangspunkt auf das Objekt über, und das Lächerliche gewinnt eine weit wertvollere, tiefere Auffassung. Es ist in der That der Kern der Sache, der Widerspruch zwischen Schein und Sein, der auch schon bei Homer das Lächerliche bestimmte, in den Vordergrund gestellt.

Die Gliederung des Lächerlichen schliefst sich der Stufenfolge der Güter an, auf die sich die Selbsttäuschung bezieht[1]). Die Überschätzung der äufseren Güter, des Besitzes, läfst den verbreiteten Gelddünkel hervorgehen. Häufiger noch findet die Überschätzung der Güter des eigenen Leibes, der Gröfse, Schönheit und seiner übrigen Vorzüge statt. Am häufigsten jedoch betrifft die Selbsttäuschung die Tugend, und da sie vorzüglich die Tugend der Weisheit in Anspruch nimmt, ist es der Weisheitsdünkel, an dem die grofse Menge der Menschen leidet. So rücken die zwei Seiten des Widerspruches in diesen Formen sich zunehmend näher, vom vermeintlichen Haben zum vermeintlichen Sein, um im vermeintlichen Wissen in den Selbstwiderspruch sich zusammenzuziehen, in jene Doxosophie, welche die sokratisch-platonische Ironie aufdeckt. Diese Gliederung ist nichts weniger als eine zufällige Exemplifikation;

sie schliefst sich auf das engste der platonischen Gedankenwelt an und hat das Typische der Sachlichkeit an sich.

Noch weiter aber wird das Psychologische durch objektive Bestimmungen eingeschränkt. Die Schadenfreude wird an Spiel und Scherz gebunden. Nur die im spielenden Neide liegende Mischung von Lust und Unlust bezeichnet das Lächerliche [1]).

Mit dem Begriffe des Spieles tritt ein neuer, wichtiger Gesichtspunkt in der Bestimmung des Lächerlichen hervor. Die Einschränkung der Schadenfreude auf die spielende des Lächerlichen geschieht durch zwei gleich glückliche Gedanken: durch die objektive Bestimmung der Gröfsenvorstellung und durch die subjektive der Harmlosigkeit. Die in der Selbsttäuschung befindlichen Personen scheiden sich notwendig wie alle Menschen in solche, die Kraft und Macht besitzen, und solche, von denen das Gegenteil gilt. Personen, welche in der Lage sind, sich für das Verlachen ihrer Selbsttäuschungen zu rächen, wird man kaum lächerlich nennen, sondern richtiger als furchtbar, und mächtig und bedrohlich bezeichnen. Die Selbsttäuschung der Mächtigen ist bedrohlich und häfslich; denn sowohl sie selbst wie ihre Nachahmungen sind dem Nebenmenschen bedrohlich. Nur die mit Schwäche verbundene Selbsttäuschung fällt der Ordnung und Natur des Lächerlichen zu [2]). Sieht man von der praktischen, ad oculos demonstrierenden Fassung ab, so ist in dem Unbedeutenden, Kleinen, Geringfügigen eine wichtige Bestimmung des Lächerlichen gewonnen.

Da ferner die Schadenfreude eine ungerechte Unlust und Lust ist, kann die Freude über die Übel des Feindes weder ungerecht noch Schadenfreude genannt werden. Hingegen sich über die Übel der Freunde bisweilen (ὅτε) nicht zu betrüben, sondern zu erfreuen, ist in der That ungerecht, mithin also auch Schadenfreude. So wird denn in dem Weisheits-, Schönheits- und Besitzdünkel befreundeter Personen, in seiner Nichtigkeit, das Lächerliche erkannt. Das Lächerliche ist die Selbsttäuschung befreundeter Personen, die anderen nicht schädlich werden kann [3]). Das Lächerliche ist, der Rolle gemäfs, die es in der urbanen Denkart Platons spielt, auf das Gebiet harmloser

freundlicher Lebensbeziehungen begrenzt. Es ist ein unschädliches Spiel, das sich mit Einzelheiten befafst, deren Belachen die Stimmung eines allgemeinen Wohlwollens nicht aufhebt[1]). Das Lächerliche ist nichts Häfsliches, trotz eines Momentes der Ungerechtigkeit, das in ihm liegt; aber es ist auch kein Schönes, weil es nur eine gemischte, Lust und Unlust verbindende, keine in sich harmonische Empfindung erregt. Während hierin das Tragische und Lächerliche zusammengestellt sind, treten sie zu einander in einen Gegensatz, dessen objektivere Bestimmungen das Lächerliche von seiner psychologischen Naturbasis noch mehr befreien, indem sie es dem Gattungsbegriff des Spieles, wie das Tragische dem Ernste, zuweisen.

Das Spiel.

Platon hat nicht nur die grofse pädagogische Bedeutung des Spieles zu würdigen gewufst, sondern auch seine Beziehung zum Ästhetischen mittelbar beleuchtet. Mit ähnlicher Emphase, wie er den Gegensatz des Charakteristischen in die einhellige Schönheit als etwas Neues und Besonderes einführte, nimmt er in den Gesetzen das in allen Staaten bisher vernachlässigte und für die Gesetzgebung doch so wichtige Kapitel des Spieles mit dem Bewufstsein auf, dafs er damit scheinbar etwas Thörichtes und Mifsverständliches und Gefährliches erörtern werde[2]). Darin, dafs man das Spiel nur äufserlich, dem Wortlaute nach, auffafst oder als blofse Spielerei ansieht, liege die Verkennung desselben[3]). Wie sich in der griechischen Vorstellung das Spiel mit dem Begriffe des Festes verbindet, so will es auch Platon in seinen wesentlichen Formen, in Tanz und Lied, an den Kultus gebunden wissen. Und da wiederum alles Gedeihen des Staates davon abhängig ist, dafs jeder Einzelne die Anlagen seiner Natur ausbildet, so soll auch das Spiel individualisiert werden, und nach jenem Gegensatze der charakteristischen Formen des Schönen für die Geschlechter verschieden angeordnet werden[4]). Das Wesentliche jedoch an seiner Auffassung und das Neue ist die Forderung einer allgemeinen Umkehr der

Werte des Lebens. Jean Paul sagt gelegentlich: Die Griechen unterschieden sich durch eine doppelte Umkehrung von uns. Wir verlegen die sinnliche Seligkeit auf die Erde, und das sittliche Ideal in die Gottheit. Die Griechen geben den Göttern das Glück, den Menschen die Tugend[1]). Auch hier betritt Platon jedoch schon die Schwelle jener Romantik: Man solle das Ernste ernst nehmen, das nicht Ernste aber nicht. Von Natur aber ist Gott des ganzen seligen Ernstes würdig, der Mensch aber ist blofs ein kunstreiches Spielzeug Gottes; und dieses, das Spiel, ist weitaus das Beste an ihm. So sollen denn auch, entgegen der jetzigen Denkweise, Mann und Weib ihr Leben lang nur die schönsten Spiele spielen[2]).

Nicht, wie man gewöhnlich meint, solle das Ernste des Spieles wegen, wie etwa der Krieg des Friedens wegen, betrieben werden, vielmehr sei gerade das Spiel das Ernsteste. Die rechte spielende Lebensführung, die Spiele beim Opfer, Gesang und Tanz, durch welche man sowohl die Gnade der Götter erwirbt, als sich gegen die Feinde verteidigen und im Kampfe Sieger zu bleiben lernt. So fällt gleichsam das herkömmlich Ernste als eine Nebenfrucht des Lebens ab, das unter die Leitung des wahren Spieles gestellt ist.

Das Spiel in diesem weitesten Sinne begreift die ganze freie Darstellung, Bildung und Gestaltung des Lebens, so weit ihr nicht die Notwendigkeit oder die unmittelbaren praktisch-sittlichen Forderungen Grenzen setzen. Da diese Lebensführung ganz von den Formen der Gymnastik und Musik getragen ist, die ihrerseits der Schönheit nachtrachten, so schneiden sich hier die Kreise des Schönen und des Spieles derart, dafs in der That ein grofser Teil des ersteren in das Bereich des Spieles fällt, und das Spiel wiederum in seinen pädagogisch anerkannten Formen ganz von der Schönheit umfafst ist. Denn decken können sich beide Gebiete bei Platon nicht, da eine Seite des Schönen mit dem Praktisch-Moralischen, eine andere mit der Naturordnung zusammenfällt, die beide das Spiel von sich ausschliefsen. Das Spiel wiederum kann sich vom Schönen soweit lösen, dafs es den pädagogischen Wert wieder einbüfst. Der Spielbegriff behält bei Platon auch noch einen blofs negativen Charakter. Er wird nicht in den

Begriff des Schönen als Merkmal aufgenommen. Der Gedanke Kants und Schillers, das Schöne sei ein positives Spiel des Geistes, liegt hier, bei dem Mangel jeder Bestimmung der subjektiven Seite des Ästhetischen, noch ganz fern. Nur indirekt und in beschränktem Umfange wird der Gedanke des Spieles für das Ästhetische wertvoll. Spiel findet statt, wo keine unmittelbaren praktischen Ziele, mögen sie nun in der Wahrheit, Sittlichkeit oder Zweckmäfsigkeit bestehen, verfolgt werden. Das Spiel ist zunächst das kontradiktorische Gegenteil des Ernstes.

Die Naturphilosophie des Timäus, die auf keine strenge Wissenschaftlichkeit Anspruch macht, sei dennoch als ein angemessenes und verständiges Spiel zu schätzen; denn die Spiele des Geistes seien dem wissenschaftlichen Ernste verschwistert. Die spielend gewonnene Einsicht ist eine Erholung vom Ernste. So sei in den Reden des Gastmahles ziemlicher Ernst und Spiel miteinander verknüpft, und gegenüber dem Ernste der lebendigen Rede sind die künstlich ausgearbeiteten geschriebenen Reden, im Vergleiche mit gewöhnlichen Zerstreuungen, ein schönes Spiel, eine passende Unterhaltung in der Mufse des Alters. Alles andere in den Reden des Phädros, bis auf den Begriff der Liebe, scheine nur ein Spiel gewesen zu sein. Die Jugend, der es nicht um die ernsten Resultate der Dialektik zu thun ist, betreibe sie um ihrer selbst willen, als ein mutwilliges Spiel, und auch im Ernste angewandt gewinnt sie, im langwierigen Verweilen in der Vorbereitung, den Schein eines mühsamen Spieles [1]). Verliert sich die Beziehung auf die Wahrheit ganz, so wird das Spiel, wie in der Sophistik, die nichts von der Wahrheit der Sache weifs, zur Spielerei. Die Rede wird, des Ernstes des entsprechenden Willens entbehrend, zum charakterlosen Geschwätz [2]).

Tritt aber im Spiel des Geistes ein bewufster Widerspruch zur Wahrheit ein, so gewinnt es in sich selbst einen positiven Charakter und geht in die Bedeutung des Scherzes über, der sich mit dem Lächerlichen berührt. Die sophistischen Spielereien haben auch ihre positive Seite; sie belustigen durch die gewandten Kunststücke, mit denen sie den Gegner täuschen.

Neben der ernsten Art der Etymologien bringt der Kratylus eine reiche Fülle scherzhafter vor und beruft sich, indem er den Dionysos als Geber des Weines interpretiert, darauf, daſs die Götter selbst scherzliebend sind[1]. Diese positive Seite, die nur in der Beziehung des Spieles zur Wahrheit hervortritt, und das konträre Gegenteil des Ernstes bildet, setzt nun auch das Lächerliche, dessen Wesen in der Selbsttäuschung erkannt war, in eine engere Beziehung zum Spiele, als das Schöne, bei dem die Negation des Ernstes bestimmend bleibt.

Abweichend gestaltet sich die Stellung des Spieles zum praktischen Leben. Schon dem Kinde sind die Spiele so natürlich, daſs es sie ganz von selbst erfindet und nur etwa der Aufsicht hierbei bedarf. Aus dem Drange zum Springen und Hüpfen erwuchs das Spiel der Gymnastik. Dann aber soll die Jugend, die den Ernst noch nicht zu ertragen vermag, durch das Spiel auch erzogen werden; denn die Spiele der Jugend sind nicht nur Spielereien[2]. Diese Erziehung besteht in Tanz und Gesang, in Gymnastik und Musik, in denen sich die sittlichen Gesinnungen darstellen. Wie sich das Spiel des Geistes an die Dialektik anschlieſst, so das pädagogische Spiel an die nachahmenden Künste. Die Nachahmung ist das kunstreichste und anmutigste Spiel; aber die Nachahmung ist doch auch nur ein Spiel, da sie von der Sache selbst nichts versteht. Alle Künste der Nachahmung, Malerei wie Musik, erzeugen Spiele, die mit der Wahrheit nichts zu thun haben[3]. Wie im Geistesspiel der Ernst der Erkenntnis als unmittelbares Ziel ausgeschlossen war, so hier der Ernst der praktischen Zwecke. Die Aussaat der Adonisgärtchen ist ein Spiel für Festzeiten, aber nicht die ernste Arbeit des Landmannes; die Uneinigkeit der Bürger, die aus dem Gegensatze ihrer Charaktere folgt, kann oft nur ein bloſses Spiel sein, aber sie kann auch zum Ernste des Zwiespaltes führen, und die Besonnenheit kann man so gut im Spiele, wie im Ernste üben[4].

Die Spiele, die mittelbar den Zwecken der sittlichen Erziehung dienen, sind vorzüglich Musik und Gymnastik, aber auch die übrigen nachahmenden Künste. Wie der Hirte durch Spiel und Musik seine Herde ermuntert und wieder

besänftigt, so wirken auch auf die Jugend die musischen Spiele wie Zaubergesänge der Tugend[1]). Dazu treten dann Gymnastik und Tanz in den Chorreigen der Feste und Opfer, für die neue Formen, bis zur Darstellung ganzer Treffen, erfunden werden sollen, um im Spiele einen ernsten Zweck zu erreichen. Aber nicht nur für Erziehung der Jugend, sondern auch zur Darstellung der sittlichen Charaktere der Erwachsenen, der Männer und Frauen, dienen diese Spiele[2]).

Entbehren aber die Spiele ganz dieser Beziehung auf den Ernst, so giebt es hier im praktischen Gebiet keine Form, die dem Scherze der Geistesspiele entspräche und ihren Zweck, wie dort, in sich selbst trüge. Derlei Spielereien wie Sängerinnen und Tänzerinnen bedürfen die würdigen Männer zu ihrer Unterhaltung nicht. Unter dem Schein des bloſsen Spieles schleichen sich schädliche Musikarten ein, und wer bloſs im Scherze die Schlechten tadelt, wird ihnen selbst ähnlich werden[3]).

Innerhalb jener spielenden Lebensdarstellung, die dem theoretischen und praktischen Ernste entgegengesetzt wurde, unterscheidet Platon jedoch, in Veranlassung des Tanzes, wiederum eine niedrige und eine ernste Form, die hier wohl besser als die würdige bezeichnet wird. Jede soll sich auch weiter noch in zwei Arten gliedern[4]). Das Würdige ist die Darstellung des Schönen und zerfällt ihm entsprechend in die heftige, energische des Mannhaften, und die gemessene, friedliche der Besonnenheit[5]).

Die niedrige Art, in der die häſslichen Körper und Denkweisen Verwendung finden sollen, wird nun aber zunächst nicht weiter geteilt, sondern dem Würdigen tritt nur das Lächerliche, wie es in den Komödien, in Rede, Gesang und Tanz vorliegt, gegenüber[6]). Wie sich nichts ohne seinen Gegensatz begreifen lasse, so auch das Würdige nicht ohne das Lächerliche. Daher soll das Lächerliche zwar gekannt, aber keineswegs ausgeübt werden. Um es zu vermeiden, muſs man es kennen, im übrigen aber den Sklaven und Ausländern überlassen. Damit nun niemand, weder Mann noch Frau, etwas davon im Gedächtnis bewahrend sich verrate, sollen stets neue Gegenstände aufgeführt werden. Alle diese lächerlichen Spielereien werden Komödie genannt[7]).

So gewährt nur das Interesse, das theoretische oder das praktische, der Komödie eine sehr begrenzte Duldung in dem Spiele der Lebensdarstellung.

Nun wird zwar nicht ausdrücklich als die zweite Art des Niedrigen bezeichnet, aber doch so unmittelbar im Anschlusse an die Komödie die Tragödie der Dichter abgeurteilt, dafs sie dadurch in der That gewissermafsen an die Stelle der zweiten Form des Niedrigen tritt. Die Tragödie hat nicht einmal das theoretische Interesse für sich, das der Komödie zugestanden ward, sondern ist eine anmafsende Konkurrentin (ἀνταγωνισταί), der wahren Tragödie, die in dem Spiele der schönen Lebensdarstellung im Staate sich aufbaut. Sie wird mit Hohn als überflüssig und gefährlich aus dem Staate verwiesen [1]).

Das Lächerliche der Komödie steht im Gegensatz zum Würdigen, und gewinnt wenigstens um dieses begrifflichen Verhältnisses willen eine, wenn auch noch so untergeordnete, geduldete Stellung. Es behält, wenn auch nur als Spielerei, noch eine gewisse Beziehung mit dem Spiele der schönen Lebensdarstellung. Die Komödie umfafst jedoch nicht das ganze Gebiet des Lächerlichen, das in der Form des geistigen Spieles auch eine positive Würdigung und Verwendung beanspruchen könnte. Das Tragische hingegen ist in seiner wahren Gestalt vom Leben des Staates selbst befafst, und wird hier nach den Grundformen der Schönheit gegliedert. Die Tragödie der Dichter hingegen ist nur ein Zerrbild der würdigen Lebensführung, und hat als solche gar keine Berechtigung. In ihr ist auch jede Beziehung zum Spiele getilgt; sie wird als purer Ernst genommen, als eine Verführung des Volkes. Ihrem Anspruche nach freilich steht sie dem Schönen näher, in Wirklichkeit ferner, als selbst das Lächerliche der Komödie.

Soll hingegen der Gegensatz der Tragödie und Komödie betont werden, so kann das nur durch den Begriff des Ernsten geschehen, dem die Tragödie untergeordnet wird, während die Komödie ihn ausschliefst. Hier fällt der Unterschied, den die pädagogische Praxis zwischen der wahren und angemafsten Tragödie macht, fort, auch der Anspruch der Würde genügt für die begriffliche Scheidung. Auf diesen Gegensatz, der

notwendig eine begriffliche Ergänzung ist, stützte sich mutmaſslich der Beweis des Sokrates am Schlusse des Gastmahls, daſs es die Sache des nämlichen Mannes sei, Tragödien und Komödien zu dichten, denn seine Kunst befähige ihn zu beidem[1]). In Wirklichkeit freilich, da die Dichter nicht vermöge der Kunst, sondern der Naturanlage dichten, verhält es sich im Gegenteil so, daſs es als Beispiel für die individuelle Begrenztheit der menschlichen Begabung dienen muſs, daſs selbst zwei so eng verbundene Arten der Nachahmung nicht von derselben Person ausgeführt werden können, ja daſs selbst für die Darstellung verschiedene Schauspieler erfordert werden[2]). Die Tragödie ist ernst, die Komödie ist lächerlich, das Lächerliche ist das Gegenteil des Ernstes. Das eine kann man ohne das andere nicht lernen, wohl aber ausführen[3]).

Ein ähnlicher Gegensatz beleuchtet beide Gebiete in mehr äuſserlich psychologischer Richtung. Als Nachahmungen menschlicher Handlungen sind sie an das gebunden, was allen Handlungen ausnahmslos folgt, an Lust und Leid. Die Tragödie hat es mit dem Leidigen, die Komödie mit dem Lustigen zu thun[4]).

Handelt es sich hingegen um den Gegensatz der Tragödie und Komödie zum Schönen der wahrhaft würdigen Lebensdarstellung, so kann das Gemeinsame, was jene von dieser ausschlieſst, nur in dem Gegenteile der vernunftbedingten Schönheit bestehen, in der Herrschaft des Unvernünftigen.

Das Pathologische.

Der Begriff des Pathologischen deckt sich mit keiner Form des griechischen Wortes, dem er die gegenwärtige Bezeichnung verdankt. Der ursprüngliche Sinn des Wortes wird zwar auch im philosophischen Sprachgebrauche der Griechen in der abstrakten Kategorie des Leidens festgehalten, die Bedeutung der konkreten Anwendung aber ist so frei und mannigfaltig, daſs es auch keine nur annähernd zutreffende Übertragung gestattet. Das Wort bezeichnet: Be-

gebenheiten, einmalige oder wiederkehrende Ereignisse äufserer so gut wie innerer Art, bleibende Eigenschaften der Dinge und flüchtige Eindrücke, beharrende Leidenschaften und flüchtige Erregungen, normale wie unnormale Zustände des Körpers und der Seele, Schicksal und Unglücksfälle, aber auch Tugenden und Thätigkeiten der Seele. Es ist immer nur dem Zusammenhange oder dem jedesmaligen Gegenstande zu entnehmen, in welchem Sinne das Wort aufzufassen ist, und oft genug bleibt es auch so noch unbestimmt. Schon diese Vieldeutigkeit macht das Wort für die Terminologie unbrauchbar und verbietet, an irgend eine seiner vielen Formen [1]) eine bestimmte, feste Bedeutung zu knüpfen. So wenig wie der allgemeine Sprachgebrauch hat irgend ein Denker eine begriffliche Veranlassung oder ein Bedürfnis gehabt, sich aus diesem elastischen Stoffe sein terminologisches Werkzeug zu schneiden. Namentlich Platon, dessen Sprachschatz in allen Richtungen für die Zukunft bestimmend geworden ist, verfährt hier mit so souveräner Freiheit, dafs aus der blofsen Form des Wortes nie auf eine besondere Bedeutung zu schliefsen ist [2]).

So bleiben denn auch für die allgemeinste Bedeutung des Wortes, die man mit dem Pathologischen bezeichnen kann, alle Formen zu freier Wahl und Verfügung. Es ist die Unfreiheit oder das Leiden und die Beeinträchtigung des wahren höheren Seelenlebens durch Triebe, Begierden und Leidenschaften, kurz, durch das Unvernünftige darunter verstanden. An sich kann zwar sogar die Vernunft selbst mit dem Worte bezeichnet werden [3]), kommt aber ihr Gegensatz zu den niederen Seelenthätigkeiten ins Spiel, so ist das Wort an diese gebunden, deren geläufigste Bestimmung es ist [4]).

In diesem pathologischen Elemente liegt nun auch das Gemeinsame der Komödie und Tragödie [5]), das sie ebenso gut wie die natürlichen Leidenschaften aus dem Kreise der Schönheit und der vernünftigen Lebensführung ausschliefst.

Wie die Täuschungen einer Zeichnung gleichsam auf die natürliche Schwäche der Sinne zu lauern scheinen, und es kein Mittel gegen sie giebt, als den Verstand mit seinen Zahlen und Mafsen, so ziehe auch nach harten Schicksalsschlägen, während Vernunft und Gesetz gebieten an sich zu

halten, die Schwäche unserer Gefühle selbst uns in den Kummer zurück [1]). Dieses unersättlich auf die Erinnerung und Empfindsamkeit und Klage Zurückdrängende ist das Unvernünftige, die Schwäche und Feigheit in uns. Während dergleichen denn auch eine gar mannigfaltige und bunte Darstellung gestattet, ist die verständige und ruhige Denkart an sich einförmig, schwer nachzuahmen und der grofsen Menge nicht verständlich zu machen, die hier auf einen ihr fremden Zustand stöfst [2]). Dafs der Zuschauer durch die Vorführung der Gefühle anderer und ihrer Klagen und Thränen in Mitleidenschaft gezogen wird, und dadurch seine Empfindsamkeit so weit stärkt und nährt, dafs er im eigenen Unglück die Fassung verliert, darin liegt der Verwerfungsgrund der üblichen Tragödie [3]).

Derselbe Vorwurf gilt auch dem Lächerlichen. Was dort in dem Mit-Leiden geschieht, folgt hier aus der Mit-Freude, indem man über das, was man selbst als Lustigmacher vorzubringen sich schämen würde, es in der Komödiennachahmung oder auch in Wirklichkeit hörend, sich erfreut und es keineswegs verachtet. Während man den Trieb zur Thorheit in sich durch Vernunft niederhält, weil man den Namen des Lustigmachers scheut, giebt man ihn hier wieder frei, frischt ihn an und läfst ihn auch bei sich erstarken, bis man selbst zur lustigen Person geworden ist [4]). Ebenso verhält es sich mit Geschlechtstrieb, Zorn und allen Begierden, und mit Leid und Lust in unserer Seele, die unseren Handlungen folgen; sie werden durch dichterische Nachahmung genährt und zum Herrschenden in uns, während sie doch das Beherrschte sein sollten, damit wir besser und glücklicher, und nicht schlechter und elender würden. Als Beförderungen des Pathologischen also sind Tragödie und Komödie in ihren üblichen Formen aus dem Spiele der schönen Darstellung des Lebens ausgeschlossen.

Das Spiel des Lächerlichen aber, nicht nur Aufführungen der Bühne, die ganze Tragödie und Komödie des Lebens hatte Platon bei der psychologischen Begründung des Lächerlichen im Auge. Auch die näheren Bestimmungen, welche er dem Lächerlichen dort in der Selbsttäuschung giebt,

die Einschränkung auf das Unbedeutende, auf Fehler befreundeter Personen, auf das Sporadische, zeigen eine weit freundlichere Stellung, positivere Auffassung und mildere Beurteilung, als sie in den pädagogischen Ausführungen des Staates und der Gesetze über die Bühnenkomödie hervortritt. Während Platon die Mifsachtung der Tragödie nicht hindert, eine berechtigte Form derselben in der schönen Lebensdarstellung zu erkennen, hat ihn die Unbedeutendheit des Lächerlichen wohl davon abgehalten, ihm auch nur in seinen edleren Formen einen besonderen Platz in seiner Staatspädagogik anzuweisen. Hingegen bezeugt nicht nur die Virtuosität, mit der er selbst als Schriftsteller über Humor, Ironie, Witz und Scherz verfügt, sondern manche gelegentliche Äufserung, dafs dem Lächerlichen eine andere Rolle zufällt, als der Komödie.

Ist die Freude an der Komödie ebenso hervorstechend, wie die Betrübnis an der Tragödie, so verweist das Lächerliche überhaupt in das Gebiet des heiteren Lebensgenusses. Schon das Spiel des Geistes ging in der Form des Scherzes in das Gebiet des Lächerlichen über, wenn es in bewufsten Widerspruch zur Wahrheit trat, ohne doch dem Häfslichen des Irrtums zu verfallen. In den scherzhaften Etymologien des Kratylus genügt der Widerspruch des aufgewandten Scharfsinnes und der augenfälligen Unwahrscheinlichkeit der Sache, um das blofse Spiel in den Scherz zu wandeln. Und wenn die Götter selbst, als scherzliebende, für die Freude an solchem Spiel zur Entschuldigung dienen sollen, so stimmt das zwar zu der Stimmung ungetrübter Heiterkeit, in der sich die Griechen ihre Götter dachten, nicht aber mit einer solchen Geringschätzung des Lächerlichen, wie sie die Staatspädagogik gegen die Komödie richtet [1]).

Auch das Scherzhafte ist dem Ernste entgegengesetzt und bildet eine dem Schönen weit näher liegende Form, als das Lächerliche der Komödie. Auch die Definition des Philebos dürfte weit genug sein, um eine umfassendere Gliederung des Lächerlichen zu tragen, in der neben den groben Formen der Komödie die reineren und geistigeren Platz finden könnten.

Das Lächerliche, das die pädagogisch-politische Beurtei-

lung geifselt, liegt nicht in der Richtung der Definition des Philebos. Sein Inhalt ist das Verlachen in gröbster Form, und sein Gegenstand ist nicht überhaupt ein Übel oder ein Mangel, sondern ein solcher, dessen Darstellung der Freien unwürdig ist[1]). Dieses Lächerliche wird mit der Lustigmacherei, Possenreifserei und dem Parodieren zusammengeworfen[2]). Thersites erscheint im Jenseits in der Gestalt des Affen[3]). Namentlich geschlechtliche Dinge werden als von den Komödien bevorzugt gedacht, mache sich doch selbst Aristophanes immer mit Dionysos und Aphrodite zu schaffen[4]).

Die stereotypen Formeln der Komödie, wie das lästig fortgesetzte Zurückgeben der Sticheleien werden gelegentlich gestreift[5]). Das Lächerlichmachen in den Schimpfreden der Strafse wird mit der Strafe von Schlägen belegt, und wenn auch ein Unterschied des Lächerlichmachens im Scherz, und im Ernst, zugestanden wird, so soll doch auch jenes durch die Gesetzgebung auf gewisse Formen gegenseitigen scherzhaften Andichtens beschränkt werden. Den Komödiendichtern hingegen und Jambendichtern und Lyrikern wird auf das strengste verboten, in Wort oder Bild, in Ernst oder Scherz einen Bürger aufzuziehen[6]). Die Lachlust sei überhaupt der Jugend unzuträglich; denn sich vom Lachen hinreifsen zu lassen, befördere die Neigung des Menschen zu jähem Wechsel der Stimmungen. Es sei daher auch unzulässig, würdige Männer, geschweige denn Götter, wie es Homer an der Stelle über den hinkenden Weinschenken thut, von Lachen bewältigt darzustellen[7]). Es gehöre zu den Unschicklichkeiten der Demokratie, dafs die Alten sich den Jungen gesellen, und um nur nicht als mürrisch und herrschsüchtig zu erscheinen, auch in Lustigkeit und Heiterkeit ihnen zu gleichen sich befleifsigen[8]).

So sind es überall pädagogische und sittliche Bedenken gegen bestehende Mifsformen oder drohende Ausschreitungen, die sich in diesen Beurteilungen der Komödie und groben Formen des Lächerlichen geltend machen. Es sind nur die niederen von den Arten, welche die Definition des Lächerlichen erwähnt hatte; das freiere Gebiet der geistigen Selbsttäuschung wird hier nirgends berührt.

Auch die Definition hatte freilich infolge ihrer psychologischen Grundlage das Lächerliche nicht rein vom Verlachen abzutrennen vermocht, obwohl ihre Bestimmungen in dieser Richtung vorschreiten. Einen Doppelsinn im Lächerlichen hat Platon zwar gelegentlich hervorgehoben, aber dieser betrifft nicht jenen principiellen Mangel. Am Eingange der, freilich im besten Sinne, lächerlichen Rede des Aristophanes im Gastmahl, erzählt Platon, Aristophanes habe auf die Rede des Eryximachos über die weltordnende Weisheit des Eros stichelnd gesagt: er müsse sich nun doch wundern, wie trotz solcher Weisheit der Natur, die Ordnung des menschlichen Körpers solcher Geräusche und Erschütterungen wie des Niesens bedürfe, um damit dem Schlucken ein Ende zu machen. Sieh' dich vor, habe Eryximachos ihn gewarnt, im Begriffe selbst zu reden, machst du mich lächerlich! Du besorgst dir einen Aufpasser für das Lächerliche, was dir zustofsen wird! Es sei ungesagt! habe Aristophanes lachend erwidert, laure mir nicht auf, ohnehin schon bin ich besorgt, nicht zwar etwas Lächerliches zu sagen, das wäre ja nur Gewinn und meiner Muse eigenste Sache, wohl aber etwas Verlachenswertes [1]). Der Doppelsinn, auf den Aristophanes hier hinweist, bezieht sich nicht auf die sachliche Frage der Scheidung des Lachens und Verlachens, sondern auf die persönliche, ob das Gesprochene oder der Sprecher lächerlich sein werde. Die Muse des Aristophanes scheut das Verlachen nicht, der Dichter aber das Verlachtwerden.

Fehlt hiernach bei Platon es an einer ausdrücklichen Scheidung des Verlachens und des eigentlich Lächerlichen, so berührt er doch mehrfach Formen des letzteren, die mit dem ersteren nichts gemein haben.

Die reflektierte Feinheit (κομψόν) freilich des Themas der Rede des Lysias: nicht dem Liebenden, sondern dem Nichtliebenden solle man willfährig sein, macht auf Sokrates aufserordentlich wenig Eindruck. Er hätte lieber die Fassung gehabt: den Armen sei besser zu willfahren, als den Reichen, den Älteren besser als den Jüngeren, und was ihm und vielen seinesgleichen sonst noch hätte zum Vorteil

gereichen können. Das wären doch wirklich lustige (ἀστεῖοι) und volksfreundliche Reden gewesen[1]). Sokrates giebt dem einfachen Spafse, dem Lustigen, den Vorzug vor dem gesucht geistreich Scheinenden, das sich dem tieferen Geiste als ein Plattes erweist. Das Lustige ist das naiv Lächerliche im Gegensatze zu allem Reflektierten. So ist es gar lustig, den Lysias, bei der blofsen Frage des Sokrates nach seinem Liebling, schamhaft erröten zu sehen, während er doch selbst aller Ohren mit dessen Namen erfüllt hat[2]). Lustig ist auch die unbefangene Selbsttäuschung der Einfalt, die allen Ernstes lange Reden macht, ohne doch etwas darin zu sagen, und sich gar grofs dabei dünkt. Es ist mehr belustigend, als ernstlich zu tadeln[3]). Auch ein gar lustiges Fest hätte Gorgias seinen Zuhörern durch seine eristische Gewandtheit bereitet[4]). Auch hier liegt eine naive Freude an den Spielen des Geistes vor. Schon ein Wechsel des Verlachens und der blofsen Lustigkeit tritt in der Verhandlung über die Übungen der Weiber hervor. Es ist an sich naiv lächerlich, wenn Sokrates sich in strengstem Ernste über diesen Plan eingehend verbreitet. Er mufs den Einwurf voraussehen, dafs es doch recht sehr lächerlich wäre, die nackten Weiber in der Palästra sich üben zu sehen, und dazu nicht nur junge, sondern auch die alten, runzlichen; wahrlich kein schöner Anblick! Er kann es daher, namentlich bei den herrschenden Ansichten, den lustigen Leuten auch eigentlich nicht verdenken, dafs sie es an Bemerkungen über das Anlegen der Waffen und Besteigen der Pferde seitens der Weiber nicht werden fehlen lassen. Er tröstet sich mit dem Ernste der Gesetzgebung, der solche Rücksichten aufser acht setzt, und mit dem schnellen Wechsel, dem gerade das Urteil über das Lächerliche unterliege. Es wäre nicht lange her, dafs auch nackte Übungen der Männer den Hellenen ebenso lächerlich erschienen wären, wie jetzt noch den Barbaren, und als damit die Kreter und Lakedämonier den Anfang machten, habe es auch dort den lustigen Leuten freigestanden, sie aufzuziehen[5]). Als man aber den Vorteil der Sache einsah, sei das den Augen Lächerliche vor dem Guten des Nachdenkens verschwunden[6]). Damit ist denn aber

auch die schwache Anwandlung humaner Nachsicht niedergeschlagen, und Platon stellt sich wieder ganz auf den Rigorismus seiner politisch-pädagogischen Theorie: Nur ein Thor könne etwas anderes für lächerlich halten, als das Schlechte, oder, in der Absicht Späſse zu machen, auf ein anderes Lächerliche sein Augenmerk richten, als auf Unverständiges und Schlechtes [1]). Ein Mann, der über nackte Weiber lacht, die sich auf das nützlichste üben, und so die unreife Frucht des Lächerlichen von seiner Weisheit pflückt, weiſs nicht, worüber er lacht noch was er thut [2]). Platon stellte aber doch die Lacher hier, wie öfter, nur als die lustigen Leute den Ernstgesinnten gegenüber, und nicht als Possenreiſser [3]). So wird denn auch Aristophanes ein lachlustiger Mann genannt [4]).

Es spielt sprachlich das Lustige in das Erfreuliche oder Schöne hinüber, wenn Homers Gesänge so genannt werden [5]). Es ist eine Verinnerlichung des Begriffes in der Richtung des Naiven, wenn dasselbe Wort die Gutmüthigkeit einer Natur bezeichnet, mag sie nun dem Sophisten als bloſse Einfalt gelten, oder uns als rührender Zug wahrer Herzensgüte in dem schlichten Ausdrucke der Betrübnis des Gefängnisdieners über den Tod des Sokrates begegnen [6]).

Diesen Charakter des Naiven bewahrt auch das Lächerliche in der gewöhnlichsten Form, in der es bei Platon vorkommt, in den lächerlichen Widersprüchen, die sich in der Dialektik ergeben. Aber es fehlt hier im rein intellektuellen Gebiete die Beziehung auf Gemüt und Herz, die in der Einfalt des Lustigen liegt. Eine Einfalt ist freilich auch hier vorausgesetzt, aber sie ist selbst intellektuell; sie besteht darin, daſs man wirklich das glaubt, wodurch man in den Widerspruch hineingerät. Platon unterscheidet durch diesen Zug zwei Arten der Dialektik, die eine sei ehrlich, glaubt wirklich zu wissen, was sie bloſs meint. In dieser Lage befinden sich die Teilnehmer an der sokratischen Unterredung fast immer. Es ist die letzte von den Formen des Lächerlichen, welche Platon in der Definition erwähnte, die Scheinweisheit, die auf diesem Boden ans Licht gezogen wird [7]). Als das Lächerliche erscheint hier immer der Widerspruch, in welchen die einzelnen dialektischen Gänge auslaufen. Je unerwarteter und überraschender das Resultat hervortritt, desto lächerlicher

erscheint der Widerspruch [1]). Es verbindet sich das Lächerliche daher auch oft mit dem Verwunderlichen, Befremdenden [2]). Nur eine besondere Art des Widerspruches ist das Lächerliche der Unzweckmäfsigkeit und des Mifslingens einer Unternehmung, wie dafs man einen Kranken mit Philosophie statt mit Arzneien behandelt [3]). Ebenso erscheint das Kleine und Geringfügige lächerlich, wenn es Gegenstand der ernsthaften Betrachtung wird, sich mithin eine Gröfse und Bedeutung anmafst; wenn etwa der Ahnenstolz des attischen Bürgers sich mit dem der Könige und des Xerxes messen wollte, oder für geringe und verächtliche Dinge, wie Haare, Kot, Schmutz, Ideen aufgestellt und Gesetze für die Wärterinnen gegeben werden; obwohl es für das sachliche Interesse nichts so Kleines und Geringfügiges geben soll, dafs es lächerlich sein könnte [4]).

Lassen sich diese Formen des Lächerlichen alle mit der Definition Platons in Einklang setzen, so kann doch auf sie die Verurteilung in keiner Weise Anwendung finden, welche gegen das Lächerliche der Komödie gerichtet ist. Noch mehr gilt dieses von dem Lächerlichen, welches in den Formen des Wortspieles, des komischen Vergleiches oder des Doppelsinnes eines gehobenen Humors liegt [5]). Als ein Zustand zwischen Lachen und Weinen wird die Stimmung der Freunde des Sokrates an seinem Todestage geschildert, und wie die Auffassung des Sokrates vom Sterben des Philosophen, trotzdem dafs es den Hörern nicht lächerlich zu Mute ist, durch die Übereinstimmung, welche sich zwischen den Wünschen der Athener und des Sokrates gerade dort ergiebt, wo sie scheinbar sich am meisten zuwiderlaufen, Lachen erregt, so wiederum lächelte Sokrates ruhig über die Absichten der Freunde bezüglich seines Begräbnisses und meinte: Ja, wenn ihr mich nur haben werdet, und ich euch nicht entfliehe!

Von diesem naiven oder ehrlichen Scheinwissen unterscheidet Platon die Ironie als ein Vorgeben des Wissens, verbunden mit dem eigenen Bewufstsein des Nichtwissens, welches sich schon durch die gewundene Art des Redens verrate, in welchem sie die Mitunterredner in Widersprüche hineinzwinge [6]). Mit dieser sophistischen Ironie wird auch das

Treiben solcher Leute zusammengefaſst, die, obwohl sie selbst nicht an die Götter glauben, durch Heuchelei und Betrug, durch Vorgeben von Wahrsagerei und Zauberkünsten, in das Verderben ziehen. In dem Absichtlichen oder der Verstellung liegt das Wesen der Ironie, und daher verfällt sie, wo diese Verstellung gelingt, und wo ihre Zwecke bösartig sind, der strengsten Bestrafung des Gesetzes[1]). Da hier jede Selbsttäuschung fortfällt, kann diese Ironie auch nicht zum Lächerlichen gehören, sondern wird als bösartige Willensrichtung verurteilt. Diesen Ernst büſst die Verstellung ein, wenn sie, wie in der sophistischen Dialektik, durchschaut wird, und ihr Ziel, der bloſse Widerspruch, Lachen und Lustigkeit erregt. Sie fällt aber dann wieder unter das naive Lächerliche, nicht unter die Ironie. Man merke schon, was kommen werde: der Sophist hält verstellterweise inne, als wenn er auf etwas Groſses sinne. Man weiſs, daſs es sich um eine Spielerei handelt, aber man ist doch gespannt darauf, was für eine schöne Frage er aufwerfen werde[2]). Sowohl der sich undurchschaut wähnende Sophist, wie die schlieſslich doch noch getäuschten Zuhörer verfallen dem Lachen. Der umgekehrte Fall ist die sokratische Ironie. Auch hier ist die Ironie eine Verstellung, über die man nie zweifelhaft sein kann. Wie der Sophist sich durch künstliche Wendungen den Schein der Weisheit giebt, den er eben hierdurch als solchen verrät, so läſst die Einfachheit der Fragen des Sokrates die Unwissenheit, die er vorgiebt, ebenfalls als Verstellung erkennen. Seine Versicherung: er kenne die Sache wirklich nicht und verdiene daher eher Mitleid als Zorn, wird sofort als die berühmte sokratische Verstellung erkannt[3]). Es ist ironisch, wenn er den heiſsblütigen Gegner bittet, ihn die Sanftmut zu lehren, oder wenn er, ganz in seiner Art verstellt, in scheinbarer Unkenntnis der Absichten des Alkibiades, dessen übervorteilende Klugheit aufdeckt, oder wenn er sich immer verstellt, als gäbe er etwas auf Schönheit und Reichtum und dergleichen Vorzüge[4]). Nur verbindet sich mit dieser nach auſsen tretenden Ironie hier das durchaus einfältige Wahrheitsuchen des Sokrates, das den Anwesenden meist erst im Aufdecken der Widersprüche be-

wufst wird, thatsächlich aber den ganzen Erkenntnisprozefs unter den tieferen Begriff eines intellektuellen Humors stellt, den das griechische Bewufstsein freilich terminologisch nicht unterzubringen wufste. Die Ironie ist nur eine Seite dieses geistigen Vorganges, die an sich nicht zum Lächerlichen gehört.

2. Grenzbegriffe.

Das Feinsinnige (κομψόν).

In der Richtung eines vorwaltend theoretischen Interesses berührt sich, durch das Unerwartete und Überraschende, mit dem Lächerlichen das gesucht geistreiche Wesen des Feinsinnigen.

Dem wirklich Lustigen, der natürlichen lächerlichen Verkehrung der Begriffe tritt hier das Marklose, Erkünstelte und Gesuchte gegenüber[1]). An sich liegt in dem griechischen Worte so wenig wie im deutschen eine üble Bedeutung. Es bezeichnet das Auserlesene des Scharfsinnes und der Tüchtigkeit, den gebildeten und geschulten Geist gegenüber der natürlichen, ungelehrten Denkweise.

Jedoch der Mifsbrauch, den eine überbildete, schöngeistige Kritik mit dem Worte trieb, die Rolle, welche es in der Terminologie der Rhetoren und Sophisten spielte, machte es für den gesunden Geschmack Platons ähnlich anrüchig, wie das gegenwärtig dem an sich ebenso guten, deutschen Worte droht. Es steht im Gebrauche einer gewissen blasierten Gourmandise und pflegt zugleich mit dem Urteile über das Objekt auch eines über das urteilende Subjekt abzugeben; nur dem Auserlesenen war das Auserlesene verständlich. Die Benutzung des Wortes ist genierlich.

In einem der unechten Briefe Platons heifst es: Ein anderes Werk desselben Künstlers, welches er neben dem Apollo übersende, sei überaus feinsinnig; er habe es für die Frau des Dionys gekauft und sende es neben süfsem Wein und Honig für die Kinder[2]).

Bei Platon ist dieses Feine oder Feinsinnige der Aus-

druck für alle Abwandlungen vom Natürlichen, Schlichten, Geraden, Gesunden, Handgreiflichen, im Gebiete des Wahren, Guten und Schönen zur Künstelei, zum Verschrobenen, Gesuchten und Paradoxen hin. Es hat seinen Spielraum sowohl in der Scheinbildung der Sophisten und Rhetoren, denen allerlei Spitzfindigkeiten, Zierlichkeiten und Kunststückchen als Wesen der Sache galten, wie auch in der eigentlichen Fachgelehrsamkeit, unter den „Kundigen“ der modernen Terminologie, denen die Wahrheit etwas viel zu Einfaches ist. In beider Hinsicht reicht das Feinsinnige dicht an die Grenze des Lächerlichen.

Auf das strengste scheidet sich die Atmosphäre dieser Feinsinnigkeit und der feinen Leute von der sokratischen Denkweise ab und dient daher vorzüglich zur Charakteristik des sophistisch-rhetorischen Geistes. Er, Sokrates, gehöre nicht zu den Feinsinnigen, sondern sei einer aus dem grofsen Haufen, dem es nur um Wahrheit zu thun sei. Das Feine seiner Kunst bestehe vielleicht gerade darin, dafs er ohne zu wollen weise sei [1]). Nur das Sichere und Verläfsliche ist in Wahrheit Philosophie, alle übrige Weisheit und Fertigkeit nenne man besser Feinsinnigkeit. Derlei Feinheiten geziemten den Sophisten, aber nicht einem geachteten Bürger. Während die schöne und würdige Rede, der Wahrheit um der Erkenntnis willen nachgeht, dienen die Feinheiten und Spitzfindigkeiten dem blofsen Scheine, und mit der ihm eigenen Feinheit verliert sich der Sophist in der Definition immer wieder in die schwierigsten Begriffe [2]). Weil Sokrates die Feinheiten der Rhetoren vor Gericht verschmähe, werde es ihm hier so ergehen, wie dem Arzte seitens der Kinder, wenn ihn der Koch bei ihnen verklagte [3]).

In Ermangelung wahrer Philosophen drängten sich nur zu gern allerlei Leute aus anderen Fächern, jeder in seinem Künstchen vielleicht ein gar feiner Kopf, in das verlassene Gebiet ein und verdürben den Ruf dieser Wissenschaft durch die ihnen anhaftende Banausie [4]).

Der Inhalt der Handbücher der Rhetorik bestehe nur aus solchen Feinheiten, wie dafs man die Einleitung einer Rede zu Anfang derselben setze. Sich gar feinsinnig dünken

in seiner Rede, sich in derselben fein im Kreise drehen und am feinsinnigsten reden zu können, sind Wendungen, die das Wort diesem Gebiete anhängen[1]). Ebenso bezeichnet es die Abweichungen von der gesunden, praktischen Lebensform. Der Sohn eines einfachen und sparsamen Vaters gerät unter die feinen Leute, welche Leidenschaften und Ausschweifungen ergeben sind. Die Tapferkeit hat sich nicht nur gegen den äufseren Feind, sondern auch gegen die Feinheiten des Genufslebens zu bewähren. Durch feinsinnige Lose sollen die Bürger bei den Eheschliefsungen getäuscht werden. Ein weder schönes noch feines noch gerechtes und nützliches Kunststückchen habe Dionys gegen Platon in Anwendung gebracht, und bei der Besetzung der Staatsämter soll nicht auf Rechenkunst und alle die feinen Dinge, welche der Seele Gewandtheit verleihen, gesehen werden, sondern auf das Urteil über gut und böse[2]).

Weniger vorherrschend ist die Ironie im Gebrauche des Wortes auf wissenschaftlichem Gebiete. Wie im Handwerke neben den einfachen Hülfsmitteln des Lotes, des Winkels und des Dreheisens auch feinere, kunstreiche in Anwendung kommen, so ist es auch in der Technik der Wissenschaft nicht mit dem ungeschulten Geiste gethan. An Stelle der Antwort: durch Krankheit sei der Körper krank, wird die feinere verlangt, die das Fieber als Grund angiebt. Es sei weder fein noch schwer, die Rede durch künstlich ersonnene Einwürfe hin und her zu ziehen, statt auf die Schwierigkeit selbst einzugehen. Darin bestehe die Feinheit und der vielfache Nutzen der Rechenkunst, dafs sie, wenn man sie um ihrer selbst willen betreibt, die Seele zu den Ideen und nach oben richtet[3]).

Nur zum Scherz könnte man etwa als ein noch feiner ersonnenes Beispiel den Kreisel dafür anführen, dafs das Nämliche in derselben Beziehung zugleich ruhend und bewegt sein könne. Scherzend auch wird die niedliche Bemerkung gemacht: dieses sei das Feine und wahrhaft Philosophische an der Hundenatur, dafs sie die Dinge nach Bekanntschaft und Unbekanntschaft mit denselben beurteilt, und um ein

solches Vorbild zu erreichen, bedürfe es auch einer sehr feinen Methode für die Erziehung des Kriegers[1]).

Hingegen tritt die Ironie des Ausdruckes in sehr verschiedener Abstufung hervor, wenn es sich um die Feinheiten philosophischer Grübeleien und specialwissenschaftlichen Dünkels handelt. Schon die Asklepiaden der Gegenwart, die modernen Ärzte, die allerlei neue Krankheitsnamen eingeführt hätten, werden, im Gegensatz zu der schlichten Heilkunst des Asklepios und seiner Söhne, feine Leute genannt; wie es denn auch ein schlechtes Zeichen für den Staat sei, wenn die Heil- und Rechtskundigen sich in ihm besonders grofs dünkten[2]). Namentlich beliebt ist das Feinsinnige in den etymologischen Späfsen des Kratylos. Das Verfeinern ist, wie in entgegengesetzter Richtung das Aufbauschen, ein technischer Handgriff des Etymologen[3]), und für die gewagtesten Behauptungen verlautet ein bewunderndes: Das war feinsinnig, o Sokrates![4]). Obwohl auch Sokrates in diesen Feinheiten rasch fortzuschreiten meint, so sei doch manches für ihn und sein Alter gar zu fein[5]). Öfter werden auch scharfsinnige, aber oft auch unfruchtbare oder irrige Bemühungen früherer und gleichzeitiger Philosophen mit diesem Ausdrucke charakterisiert. Pythagoras wird als ein feiner, mythendichtender Mann aus Sikilien oder Italien eingeführt, der mit Worten spielend, tiefsinnige Bilder ersann. Im Gegensatz zu dem „gewaltigen“ Antisthenes, der kunstlos aus seiner verdrossenen, aber nicht unedlen Natur heraus wahrsage, werden Aristipp und die Seinen feine Leute genannt[6]); wie denn auch, wiederum auf Aristipp anspielend, das Witzwort über die Philosophen an den Thüren der Reichen, eine gar fein ausgesonnene Verdrehung der Sache genannt wird[7]).

Ähnlich werden Protagoras und seine Anhänger den ungeschulten, sich an das grob Sinnliche und Handgreifliche haltenden, als die feinen Leuten gegenübergestellt, deren Lehren Sokrates auf ihren verhüllten Sinn, auf ihre Geheimnisse hin prüfen will. Als das Feinste seiner Lehre wird dann aufgezeigt, dafs sie sich selbst aufhebe, indem sie jede Meinung, also auch die ihrer Gegner, als Wahrheit anerkenne[8]). Ebenso wird das Feinste der megarischen Dialektik die Kon-

sequenz genannt, dafs das Einfache unerkennbar, das aus ihm Zusammengesetzte aber erkennbar sei[1]).

Zeigt hier der vorherrschend ironische Gebrauch des Begriffes „feinsinnig“ die Abneigung Platons gegen jedes ungesunde Interesse am Unbedeutenden und Kleinlichen, das vielmehr dem Lächerlichen als seiner angemessenen Würdigung zufällt, so wird er ebenso auch den Ernst des Tragischen auf das schärfste gegen jedes übertreibende Grofsthun hin abzugrenzen suchen.

Das Verspotten (κωμῳδεῖν, σκώπτειν).

Das Lächerliche wird nach der praktischen Seite hin mit dem Ernste vermischt durch das Verspotten, das sich viel eingehender, als der blofse Scherz oder das Lächerliche, mit seinem Gegenstande befafst, ihn in Wort oder bildlicher Darstellung, durch Übertreibungen oder Gegenbilder herabsetzend. Es werden Personen, Reden oder philosophische Lehren von solchem Spotte betroffen, und meist liegt nicht die Absicht vor, sich zu belustigen, sondern zu tadeln und zu widerlegen. Der Spott, den die lustige und witzige thrakische Magd gegen Thales richtete, als er, den Himmel beschauend, in den Brunnen gefallen war, gelte seither von den Philosophen allzumal: das sie über dem Droben das vergessen, was vor ihren Füfsen liegt[2]). Die Gegner des Parmenides zögen seine Lehre damit auf, dafs sie ihr Princip: Eines ist, in lächerliche und vernunftwidrige Konsequenzen ausführten. Die Schrift Zenons wolle ihnen Gleiches mit Gleichem vergelten, indem sie zeige, wie viel lächerlicher noch die Folgerungen aus dem Satze der Gegner seien[3]). Die Rede des Lysias wird durch das Beispiel der auch rückwärts lesbaren Grabschrift des Midas beleuchtet; die Begriffe des Euthyphron werden als beweglich gewordene Kunstwerke des Daidalos verspottet, und Sokrates wird um seiner Rede willen als Zauberrochen aufgezogen[4]). Aristophanes fürchtet, Eryximachus werde seine Rede auf die Weise aufziehen, dafs er sie als speciell dem Pausanias und Agathon auf den Leib geschnitten darstelle[5]). Der Komödie soll

es, nach den Gesetzen, verboten sein, schlechte Leute darzustellen, Männer, die trunken oder nüchtern sich beschimpfen, aufziehen oder verleumden. Namentlich einen Mitbürger in Wort oder Darstellung, im Ernst oder Scherz aufziehen, soll der Komödie, Jamben- und Liederdichtung schlechthin untersagt werden[1]).

Sowohl im Feinsinnigen, wie im Spotte verliert sich das Lachen im Ernste, und beide Formen führen auf das Häfsliche hinüber. Auch dem Schönen jedoch nähern sich einige Begriffe, deren Natur wenigstens mehr in die Richtung des Lustigen und Heiteren, als des Ernsten und Grofsartigen verweist. Wie das Tragische auf das Leid, so wird das Lächerliche auf die Lust bezogen, schon sie selbst aber dient Platon auch zu gewissen ästhetischen Urteilen.

Das Angenehme (ἡδύς) und das Süfse (γλυκύς).

Während die dichterische Sprache das Angenehme mit dem Süfsen verschmilzt und beide Worte vorwiegend in objektivem, übertragenem Sinne, als ästhetische Werte gebraucht, tritt bei Platon eine Scheidung derselben ein. Der Ernst seiner ganzen Anschauung mufs ihm diesen erotisch-lyrischen Wert, den beide Worte in der Dichtung bezeichnen, ohnehin ferner rücken, und sein strenger Sinn für das Mafs läfst das Extreme in ihnen scheuen. Das Süfse behält daher hier meist seine ursprüngliche, dem Geschmacksinne zugehörige Bedeutung, und nur in Citaten aus Dichtern kommt es in dem weiteren, ästhetischen Sinne vor[2]). Wenn hingegen Platon das Wort von sich aus in übertragenem Sinne anwendet, so geschieht es immer mit herabsetzender, ironischer Absicht. Er verlangt, dafs die gemeine süfse Muse verboten werde, warnt vor der Gewöhnung an süfsliche, weichliche, weinerliche Harmonien, vor der Süfsigkeitssucht in den Lüsten, der süfsen Liebesfrucht, und nennt die Lust selbst süfs[3]). Sagt er in der Anrede: O, wie bist du süfs! oder: Süfsester! so heifst es so viel wie: Einfältiger[4]).

Nur in diesem üblen Sinne spielt auch bei Platon, wie in der Dichtung, das Angenehme in das Süfse hinüber. Als ein

heiliger, wunderbarer und süfser Mann soll der musikalische Tausendkünstler zwar hochgeehrt, aber doch aus der Stadt geleitet werden, obwohl seine vielseitige Kunst süfs, ja für die Knaben und ihre Aufseher und für den Pöbel die süfseste von allen ist. Die süfsliche Muse im Staate dulden, heifst der Lust und Unlust die Herrschaft einräumen, und wären die Gedichte so süfs, wie die des Thamyris und Orpheus, sie sollen doch keine Duldung finden. So werden die Süfsigkeiten der Kunst von demselben Gesichtspunkte des Ungesunden aus verurteilt, wie es an Homer gerühmt wird, dafs er noch von keinen Versüfsungen der Speisen zu erzählen weifs, denn das Ziel, das die Kochkunst verfolge, sei, den Genufs der Speisen zu versüfsen [1]). Ganz geläufig sind die wenig schmeichelhaften Anreden und Urteile: Du Süfsester! Wie süfs bist du! Du bist süfs! Gar süfs ist es! [2]).

Mit diesem ablehnenden Verhalten Platons schrumpft die Zahl der ästhetischen Kategorien der Philosophen im Vergleiche mit der Dichtung nach der Seite der charakteristischen Gegensätze im Schönen hin bedeutend zu Gunsten eines strengen, aber auch monotoneren Stiles ein [3]). Hierdurch wird die Entwicklung der Ästhetik weit tiefer geschädigt, als durch Platons abfälligen Urteile über die Künste.

Im Gegensatz gegen die konkret sinnliche Bedeutung des Süfsen bezeichnet das Angenehme oder die Lust bei Platon gewöhnlich eine ganz abstrakte psychologische Kategorie. Wird das Süfse definiert als: Wiederherstellung der natürlichen Beschaffenheit der Zunge, so ist das Angenehme: die Wiederherstellung des natürlichen Zustandes von Körper und Seele überhaupt [4]).

Das Angenehme ist ein rein praktischer Werth. Die Streitfrage lautet nicht, ob die Lust das Schöne sei, sondern ob sie das Gute sei. Etwas mit Lust thun, heifst es willig thun, durch alle Steigerungsformen hindurch; Lust haben heifst wollen [5]). Nur dadurch hat die Lust eine äufsere Beziehung zum Ästhetischen, dafs es die freudige Stimmung, wie etwa der Jugend und der Festzeiten, ist, in der sich auch die Freude am Schönen entwickelt.

Das Anmutige.

Mit dem Süfsen standen in der Dichtung das Liebliche und Anmutige in enger Beziehung. Je mehr Platon aber dem subjektiv-psychologischen Prozefs des Eros oder der Liebe eine sachlich-wissenschaftliche Teilnahme zuwendet [1], desto ferner tritt ihm die objektive Bedeutung, in der diese ästhetische Kategorie gebraucht ward [2]. Auch hier liegt die lyrisch-zarte Art der Wertschätzung seiner Ausdrucksweise fern, und nur ausnahmsweise, und auch dann nicht ohne subjektive Abwandlung, nennt er die Schönheit das Scheinhafteste und Liebenswerteste [3]).

Auch die Bezeichnung für die der Schönheit am nächsten stehende Kategorie, die Anmut, hat Platon in einer abstrakt psychologischen Auffassung gebraucht, indem er darunter den Reiz, oder den unmittelbaren Wert versteht, den eine Sache, abgesehen von anderen Eigenschaften oder Relationen, für das Subjekt hat, das mit ihr in Beziehung tritt. Es ist der abstrakteste Ausdruck für den Wert, dem selbst die Lust als eine besondere Art untergeordnet werden soll [4]). In praktischer Richtung gebraucht Platon das Wort dann auch in seiner ursprünglichen Bedeutung von Gunst und Dank, die einem zu teil werden, oder adjektivisch für die Tüchtigkeit und Brauchbarkeit von Personen und Dingen [5]). Jedoch auch im ästhetischen Urteile kann die anschauungsreiche Darstellung Platons dieser mafsvollen Kategorie nicht ganz entraten. Die Naturschilderung des Phädros nennt den Ilissos ein anmutiges, reines und klares Wässerchen, und preist die anmutige Quelle frischen Wassers unterhalb der Platane [6]). Eros wird als der Vater aller Anmut gerühmt, und an Liebenden mute vieles an, was anderen verboten wäre. Zenon wird, als Geliebter des Parmenides, ein anmutiger Mann genannt, und an Homer erinnernd, der die Zeit des spriefsenden Bartes das anmutigste Alter genannt habe, wird die Schönheit des Alkibiades gepriesen [7]).

Die Musik soll das Ungemessene und der Anmut Bedürftige in der Seele harmonisch herstellen. Als anmutig und

sinnreich werden die Verse des Simonides, als sehr anmutig Pindars Worte von der Alterspflegerin Hoffnung gerühmt und Homer wird in Bezug auf eine idyllische Schilderung ein anmutiger Dichter genannt[1]).

Protagoras verspricht eine anmutige Erzählung vorzutragen, und ein Lehrsatz wird durch einen passenden Vergleich anmutig dargestellt[2]).

Bleibt hier überall die Auffassung des Begriffes in der Dichtung treu gewahrt, nach der die Anmut eine minder anspruchsvolle Art der Schönheit war, so hebt Platon doch dieses Moment einer nur bescheidenen Befriedigung schärfer hervor, wenn er den Sophisten die Philosophie eine ganz anmutige Jugendbeschäftigung nennen läſst, und selbst die allegorische Mythendeutung ein zwar ganz anmutiges, aber doch gar mühseliges Ding nennt[3]).

Dadurch kann nun auch der Zusammenhang der Anmut mit dem Spiel und dem Lächerlichen sich hier sprachlich geltend machen, ohne daſs der sie verbindende Mittelbegriff von Platon schon bewuſstermaſsen formuliert wäre. Das am Unbedeutenden haftende Lächerliche verbindet sich leichter mit dieser unbedeutenderen Form des Schönen. Die nachahmende Kunst wird das anmutigste Spiel genannt, und Aufgaben aus der Meſskunde werden den Greisen als ein anmutigeres Spiel als das Ballspiel empfohlen[4]). So gewinnen denn Abwandlungen des Wortes auch die Bedeutung des Lustigen, des Scherzes und des Lächerlichen[5]). Es sind die lustigen Leute, über deren Späſse über die Weiber Platon sich beklagt. Es wird getadelt, daſs man mit groſsen Dingen seinen Scherz treibe, daſs ein Einwurf nur im Scherze gelten könne, daſs man scherzend Rätsel vorbringe, oder Greise sich spaſsend zur Jugend gesellten. Der Kranke halte in lächerlicher Weise jeden für seinen Feind, der ihm die Wahrheit sagt. Aber auch rühmend erkennt das Wort die gescheute und witzige Sentenz an, welche die thrakische Magd einst an Thales richtete[6]).

3. Das Tragische.

Während das Komische unter dem Namen des Lächerlichen eine förmliche Definition findet, ist das Tragische nur mit einer Mehrheit von Begriffen in Beziehung gesetzt, die in verschiedenem Maſse zu seiner Beleuchtung beitragen und wenigstens den Mangel einer Definition weniger fühlbar machen. Auch in der Auswahl dieser Bestimmungen des Tragischen sucht Platon das Überschwengliche und Anspruchsvolle der herrschenden ästhetischen Terminologie zu vermeiden und durch einfache und maſsvolle Begriffe zu ersetzen.

Das Ehrwürdige (σεμνός).

„Die hochehrwürdige und wundervolle Tragödiendichtung“, nennt sie Platon in der ihm geläufigeren, ironischen Bedeutung des Wortes[1]). Zwar hält er auch an dem ursprünglichen, religiös-sittlichen Sinne, an dem Ehrwürdigen in seinem schlichten Ernste, fest, wenn er das Vaterland das Theuerste, Ehrwürdigste und Heiligste, oder die weltbeherrschende Vernunft das Heiligste und Ehrwürdigste nennt[2]). Auch wenn er eine Art des Tanzes auf das Würdige gerichtet sein läſst, oder in Verbindung mit der Artemis, und seinen Philosophenberuf in ihrem Gewerbe veranschaulichend, die Hebammen gar ehrwürdige Matronen nennt, die jedem Schein der Kuppelei aus dem Wege gehen, liegt nur erst eine geringe Abwandlung des Begriffes vor[3]). Schon die Anwendung auf den Kultus jedoch, auf den Reichtum der Opfer und die Pracht des Tempelschmuckes und der Feste, läſst die äuſserliche Bedeutung des Feierlichen und Prächtigen hervortreten[4]). Daran schlieſst sich dann die äuſsere Vornehmheit und das bloſs Anspruchsvolle an, wenn von den vornehmen Leuten im Staate die Rede ist, oder gesagt wird: Pferd und Esel pflegten vornehm, und niemand aus dem Wege gehend, geradeaus ihre Straſse zu ziehen, oder: als Erkenntnisgegenstand sei der Feldherr um nichts vornehmer, als ein Kammerjäger[5]). Die Gröſsenvorstellung liegt nicht notwendig in dem Begriffe,

sie tritt daher auch öfter ergänzend oder begründend zu ihm hinzu[1]). Hingegen geht sie in die ironische Bedeutung des Wortes, in das Grofsthun und Prunken mit ein, das Platon an dem Treiben der Sophisten und Rhetoren hervorhebt. Der grofsthuerischen Redekunst stellt er die unscheinbare, aber ehrwürdige Kunst des Schwimmens und der Schiffahrt gegenüber, die bescheiden ihre schwierigen Aufgaben löst und keinerlei Grofsthun, wie die Rhetorik zeige[2]). Die Reden im Phädros dünkten sich trotz ihrer Leere gar grofs; die pretiöse Rede des Agathon im Gastmahl über den Eros sei gar schön und prächtig gewesen, aber mehr für solche, die den Eros nicht kennen, als die ihn kennen, und die geschriebenen Reden glichen in dem feierlichen Schweigen, in das sie ihre Ratlosigkeit hüllten, im Gegensatze zu der lebendigen philosophischen Wechselrede, den leblosen Zeichnungen[3]). Mehr als drei Tage, versichert Sokrates, bleibe ihm ordentlich das Gefühl der Vornehmheit anhaften, wenn er eine jener prunkenden Grabreden auf einen Mitbürger angehört habe, namentlich wenn es in Gegenwart von Ausländern geschehen sei[4]). Die Redner beginnen oft mit den Worten: es hat gefallen dem Volke oder dem Rate, — wodurch sie zunächst ihre eigene Bedeutung feierlichst hervorzuheben wissen[5]). Wie das Zusammenziehen der Laute die Worte verfeinert, so macht man sie durch Dehnung der Vokale prächtiger oder feierlicher[6]). Der Ausdruck ist Platon zu volltönend, um ihn terminologisch zu verwerten, und indem er ihn vorwaltend ironisch braucht, beleuchtet er, wie an den Reden der Sophisten, so auch an der hochehrwürdigen und wundervollen Tragödie, das unberechtigt Anspruchsvolle dieser Kunstgattungen.

Das Hohe (ὑψηλός).

Obwohl der ganze Aufbau der Weltanschauung Platons sich gewissermafsen der Höhenvorstellung anlehnt, indem sie sich aus der Unvollkommenheit der Wasserwelt zur Erde, den Gestirnen und dem überhimmlischen Orte der Ideen erhebt, so gewinnt die Höhenvorstellung doch keine ästhetisch

beherrschende Bedeutung. Das Oben ist ihm geläufiger als der Weg nach oben, und die Lösung vom Nahen und Nächsten läfst die negative, sittliche Seite der Überhebung mehr hervortreten, als die ästhetische der Erhebung. So braucht Platon das Wort entweder blofs im historischen Sinne von hoher Lage, hohen Bergen, Bäumen, hohem Standort oder Sitze[1]), oder in übertragener Bedeutung von hochmütiger Gesinnung, hochtrabender Rede, Überhebung, hochfliegender, thörichter Hoffnung, von hohen, unerreichbaren Plänen, vor denen den Menschen sein Genius warne, und von hochgradiger Schlechtigkeit[2]). Die scherzende Hyperbel läfst die Philosophen, sie den Göttern vergleichend, aus der Höhe auf das irdische Leben herabsehen, und wohl nicht ganz ohne Ironie wird von der Gedankenhöhe und Sicherheit gesprochen, die Perikles als Redner den Unterweisungen des Anaxagoras verdankte[3]). Der Jüngling stehe vor der Wahl, ob er die sichernde Höhe des Lebens rechtlich ersteige oder in schleichender Krümme, und die Erhebung des Menschen reiche nicht dahin, um den Himmel zu erfliegen[4]). So klingt nur ausnahmsweise das Erhabene in die Höhenvorstellung hinein.

Das Erstaunliche (*θαυμαστός*).

Dem Ehrwürdigen in ironischem Sinne verbunden ward das Wundervolle bei der Tragödiendichtung erwähnt[5]).

Dafs die Verwunderung vorzugsweise einen Zustand des philosophierenden Geistes bilde, dafs es keinen anderen Anfang für ihn gebe, dafs es daher sinnreich sei, die Botin der Götter an die Menschen, die Iris, eine Tochter des Thaumas zu nennen; diese geistvollen Reflexionen beleuchten gewissermafsen auch den Sprachgebrauch Platons in der reichen und mannigfaltigen Anwendung, die er dem Worte in den Bedeutungen des Wunderlichen, Wunderbaren und Bewunderungswürdigen und Erstaunlichen giebt. Schon dieser häufige Gebrauch und die teils subjektive Wendung, teils stark pathetische Färbung des Wortes macht es für eine weitere Terminologie unbrauchbar. Dazu kommt, dafs es überall der

Verstand ist, an den sich das Wunderbare in erster Linie richtet, mag es nun seiner Hülflosigkeit einen willkommenen Ersatz bieten, oder ihn zu eigener Bethätigung erwecken. Die Grundbedeutung, die sich auch in den populären Zusammensetzungen des Wortes ausspricht, ist die des Verwunderung erregenden Unbegreiflichen und Befremdenden [1]), mag es nun in Mythen und wunderbaren Ereignissen, in den erstaunlichen Leistungen der Wundermänner und Wunderzeiger den Volksgeist beschäftigen, oder in unbegreiflichen Naturerscheinungen, im Elektron und dem Magnetstein mit ihrer Wirkung durch das Leere, in dem Aufbau des Sternenhimmels oder der nicht weniger wunderbaren Beziehung der Begriffe zu einander ein tieferes Nachdenken erregen.

In der periodischen Umkehrung der Bewegungsrichtung des Weltalls liege, nach der Erzählung des Mythus, die Ursache vieler jener Wunderdinge, wie etwa der erdgeborenen Menschen, von denen die Sage berichtet. Ganz glaubensfest in diesen Wunderdingen, wie sein Nachbild, Lessings Prälat im Dogma, führt Platon den Eutyphron vor, und sich mit der allegorischen Erklärung solcher Dinge zu befassen, hält Platon für ein zwar ganz anmutiges, aber doch gewaltig mühseliges und keineswegs beglückendes Geschäft [2]).

Ein Wunderwerk, eine künstliche Marionette sei der Mensch in der Hand Gottes, und verborgene Schnüre leiteten alle seine Bewegungen [3]). Den Wundermännern mit ihren erstaunlichen Schaustellungen wäre unter allen Künsten der Beifall der Kinder und des Volkes am sichersten, und die wunderbaren Leistungen der Kunstreiter fanden damals nicht weniger Beifall, wie heute [4]). Überall ist es hier die Unbegreiflichkeit des Vorganges oder das Hinausgehen über die Vorstellung oder gewöhnliche Fähigkeit des Menschen, woran das Wunderbare haftet. Fällt das erklärende Wort bei der Musik fort, so kann auch sie, wie das Gaukelspiel, nur Verwunderung erregen [5]).

An dieses nur Wunderbare schliefst sich das Verwunderungerregende mit der Ahnung an, dafs ein verborgenes Vernunftgesetz sich in der Erscheinung birgt: Verwunderung beschlich schon früh den Geist bei der Betrachtung der Ge-

stirne, und man ahnte, wenn man die Genauigkeit ihrer Bahnen bemafs, was man jetzt weifs, dafs kein Seelenloses ohne Vernunftgebrauch durch so erstaunliche Berechnungen jene Genauigkeit herbeizuführen vermöge. Wunderbare Kräfte mufs die Weltseele besitzen, um die Sonne und alle Gestirne in ihren Bahnen zu leiten, und wer das zugesteht, mufs auch zugeben, dafs das All von Göttlichem erfüllt ist, und in der Centrizität der Kreisbewegungen wird die Quelle aller der wunderbaren Erscheinungen am Himmelsgewölbe, der erstaunlich mannigfaltigen Umläufe an demselben erkannt[1]).

Die gesetzmäfsige Beziehung zwischen den Zahlen und den Raumgestalten sei für den, der die Sache begreift, ein übermenschliches, ein göttliches Wunder; erstaunlich und göttlich sei für das Nachdenken, dafs überhaupt die Natur überall nach Art und Gattungsverhältnissen geordnet ist, und wunderbar und schwer zu beschreiben sei die Natur des gestaltlosen Stoffes[2]). Wunderbar ergreifend erscheint der Satz, dafs die Seele eine Harmonie des Körpers ist; wunderbar ist es, wie Lust und Leid sich zu einander verhalten, dafs sie sich auszuschliefsen und doch immer zu verbinden scheinen; eine wunderbare Gemütsstimmung, weder Trauer noch Heiterkeit, beherrscht die Freunde des Sokrates an seinem Todestage, und das Wunderbarste unter dem vielen Bewunderungswürdigen an der Natur des Sokrates ist, dafs sie keinem Menschen aus alter Zeit oder der Gegenwart gleiche, ihre absolute Originalität[3]). Wunderbar erscheint die Kraft des Gedächtnisses in Jugendeindrücken, und wiederum, dafs man oft erst als Greis von dem die rechte Überzeugung gewinnt, was man schon in der Jugend mit Bewunderung und Begeisterung hörte[4]). Diese Verwunderung hört dort auf, wo der Grund der Erscheinung erkannt und der Einblick in den Zusammenhang derselben gewonnen wird: es ist nicht zu verwundern, da ihr den Grund nun kennt[5]).

Über die Verwunderung hinaus erhält sich das Wunderbare in zwei Formen: als das Bewunderungswürdige oder Erstaunliche und als das Wundervolle in ironischer Bedeutung; denn weder der Eindruck des Vortrefflichen, noch der des

Thörichten und Verkehrten vermag die Einsicht in ihre Gründe zu entkräften, so lange sie den Charakter der Ungewöhnlichkeit bewahren. Das Bewunderungswürdige ist eine bloſse Steigerungsform, für die jeder Eindruck zugänglich ist. Das Wort dient der gewöhnlichen Verstärkung: wir sind gar sehr einverstanden, gar sehr dieser Meinung, überzeugt, erfreut, angestrengt, geliebt u. s. f.[1]; mehr hervortretend richtet sich dann seine Bedeutung ganz nach dem Gegenstande. Sokrates entsagt der herrlichen Hoffnung, von Anaxagoras belehrt zu werden, hofft aber auf eine solche Unterhaltung in der Unterwelt; die Seele selbst, eine reiche Geistesanlage, die philosophische Unterweisung, die Gegenden auf der himmlischen Erde sind bewunderungswürdige Dinge[2]. Mit jeder Tugend müssen die Leiter im Staate in erstaunlichem Grade ausgestattet sein; bewunderungswürdig ist die Weisheit, die das All beherrscht, das göttliche Gesetz, die staatlichen Verordnungen des alten Ägyptens, die spartanischen Einrichtungen[3]. Wenn auch vorzugsweise die Weisheit und Erkenntnis Bewunderung findet, so wird sie doch auch durch die Schönheit erregt, sei es, daſs sie als Idee in das Bewuſstsein tritt, oder in den Tugendbildern in der Seele des Sokrates, oder auf der himmlischen Erde, an der Fülle und reinen Natur der Elemente, an der Gestalt eines Knaben, oder an Früchten des Landes und den hohen Kypressen des Waldes[4].

Wie schon jede Steigerungsform auf der Gröſse beruht, so erregt auch die Gröſse als solche Bewunderung, ohne daſs doch diese Begriffe darum gerade enger verbunden gedacht sind. Wunderbar erscheint die Gröſse der Sterne, die sich dem Nachdenken erschlieſst, die Macht der Sitte, die Länge der Zeit, aber auch das viele Geld, das der Sophist erwirbt, oder das Brot, das ein verständiger Bäcker backt[5].

Am geläufigsten ist das Wort Platon im Fortgange der philosophischen Wechselrede als Ausdruck der Beistimmung, der Beanstandung, Befremdung, aufstoſsender oder gehobener Schwierigkeiten. Das Wunderliche verbindet sich dann auch dem Widerspruche, dem Thörichten, dem Widersinnigen, und:

o du Wunderbarer! ist eine der Formen des gewöhnlichen Einwurfes [1]).

Damit tritt schon der ironische Sinn des Wortes hervor, den der Sophist ähnlich auf sich konzentriert, wie die Feinsinnigkeit und die Grofsthuerei.

Der Sophist selbst ist ein wunderbares Wesen, das sich jeder Definition zu entziehen weifs, ein wunderbarer Mann, der immer wieder gar fein schwierige Begriffe hineinzuflechten weifs, und das Wunder der Macht, die der Sophist über die Jugend gewinnt, liegt in dem Scheine des Wissens, in den er sich zu hüllen weifs, in der wunderbaren Weisheit und Schärfe des Denkens, welche er vorzuspiegeln vermag, auch wenn er wunderlich Thörichtes sagt, und in den wunderbaren Dingen, die er vorzubringen wagt [2]). Dem Sophisten schliefst sich der Redner an, der wunderbar und grofsartig zu sprechen weifs [3]), und ein wunderbarer Sophist, ein gewaltiger und wundervoller Mann heifst endlich auch der nachahmende Künstler, der, ohne die Dinge zu kennen, sie unterschiedslos in seine Darstellung zieht. So wird denn auch den nachahmenden Dichtern der Komödie und Tragödie als heiligen und wunderbaren und erfreulichen Leuten das Haupt zwar köstlich gesalbt und mit Wolle umkränzt, aber sie selbst werden aus der Stadt gewiesen [4]). Diese Stellung zur Sache giebt auch den Sinn an die Hand, in welchem allein Platon von der vornehmen und wunderbaren Kunst der Tragödiendichtung zu reden vermochte. Das Wunderbare verbindet sich so gut mit dem Erhabenen, wie auch dem Lächerlichen [5]).

Das Bedeutende (*σπουδαῖος*).

So bleibt Platon als Gattungsbegriff für das Tragische nur der Begriff übrig, der sich einerseits mit dem Ehrwürdigen berührt, ohne doch das Anspruchsvolle desselben zu teilen, andererseits, wie das Grofse zum Kleinlichen, in einen Gegensatz zum Geringen und Gemeinen tritt. Das Bedeutende ist eine besondere Abwandlung des allgemeineren Begriffes des Ernsten. Das Ernste ist das zweckvolle Wirken im Dienste der notwendigen oder höheren Lebensgüter im Unter-

schiede von blofsem Spiel in Scherz und Unterhaltung. So werden die Heilkunst, Gymnastik und Landwirtschaft, als etwas Ernstes bezweckend, der Spielerei der nachahmenden Künste gegenübergestellt. Auf die Spielereien der Dialektik soll der Ernst folgen; man nimmt den Streit ernsthaft oder scherzlustig auf, und neben scherzhaften Etymologien giebt es im Kratylos auch ernsthaft gemeinte. Da die Kunst, in voller Rüstung zu fechten, von den Lakedämoniern nicht gepflegt ward, habe sie mutmafslich keinen ernsten Zweck, und es ist schädlich, wenn die Jünglinge im Ernste die Wehklagen der Götter in den Dichtungen anhören[1]). Aus dem Ernsten geht das Wort in die Bedeutung des Tüchtigen über, wenn Sokrates sich zwar einen Seher, aber keinen besonders tüchtigen nennt, oder der Staat mit einem Schiffe verglichen wird, das von untüchtigen Leuten bedient wird. Die für den Staat unbrauchbaren Nachkommen des höheren Standes sollen in den niederen, die tüchtigen aus diesem in den höheren versetzt werden. In moralischem Gebiete wird die Tüchtigkeit zur Tugend und sittlichen Würde, und die ihr entgegenstehende Untüchtigkeit zum Schlechten. Der würdige Mann wird als der vollendet Gute, der im Besitze seiner Tugend ist, definiert. Würdige und unwerte Menschen können nicht Freunde sein. Dem Besten in der Seele, der Erkenntnis des Wahren, steht das Unwerte, die trügerische Meinung gegenüber. Ihr entspringt, als das Unwerte dem Unwerten die nachahmende Kunst und schafft selbst Unwertes. Damit unterliegt auch die Dichtung der Beurteilung nach Würde und Unwert; man soll sich mit ihr nicht ernstlich als mit einer würdigen Sache befassen. Durch gesetzlich geregelte Spiele sollen die Knaben zu würdigen Männern gebildet werden, und würdige Frauen sollen nicht zu den Klagegesängen um Verstorbene herbeigezogen werden[2]). Wird der Wert nicht absolut, wie im moralischen Urteil, gedacht, sondern vergleichsweise, so ist die Gröfsenvorstellung bestimmend, und das Bedeutende tritt dem Gemeinen und Niedrigen gegenüber[3]). Unbedeutende und geringfügige Verordnungen bestehen im Staate neben den grofsen und wichtigen. Die Einsicht ist ein Gegenstand von Bedeutung. An der Menge hat

man keinen tüchtigen Lehrer, nicht einmal in einem so geringfügigen Dinge wie dem Brettspiel, geschweige für ein so viel Bedeutenderes, wie die Gerechtigkeit. Die Kunst der Rede ist dieselbe, mag sie sich auf Grofses oder Kleines beziehen, denn die Richtigkeit im Bedeutenden ist um nichts vorzüglicher, als die im Geringfügigen. Die Ehrenbezeigungen, Erfindungen, Probleme sind geringfügig oder bedeutend, und über alle bedeutenden Dinge, wie das Schöne und Gute, müssen die Hüter des Staates unterrichtet sein [1]).

So wird denn das Bedeutende auch zu der ästhetischen Kategorie, durch welche Platon in dem Gebiete der schönen Lebensdarstellung, die, obwohl an sich Spiel, doch als das eigentlich Ernste gilt, eine weitere Scheidung der Werte vollzieht. Er knüpfte hierbei an den herrschenden Sprachgebrauch, welcher die Tragödiendichter als die ernsten oder würdigen bezeichnete, an [2]); aber er nimmt das Wort für einen anderen Begriff in Anspruch, indem er der Tragödie, als einer Entartung, das wahrhaft Tragische gegenüberstellt. Wie der Wert der Musik ganz davon abhängt, dafs man sie nicht nach dem blofsen Vergnügen beurteilt, das sie gewährt, und sie nur eine Sache von Bedeutung wird, als Darstellung des Schönen, so wird nun auch in der Orchestik oder in der Lebensdarstellung überhaupt, das Bedeutende oder wahrhaft Tragische an die Schönheit gebunden [3]). Der eine Stil der Darstellung hat es mit den schöneren Körpern zu thun, und ist auf das Würdige gerichtet, dieses ist der bedeutende; der andere hat es mit häfslicheren Körpern zu thun, und ist auf das Geringfügige gerichtet, nämlich der niedrige Stil [4]). Dieser Gegensatz des Bedeutenden und des Niedrigen wird festgehalten, nur dafs in der weiteren Ausführung an die Stelle des letzteren das Lächerliche und die Komödie tritt. Mit diesem Hinblick auf die Realität und ihre praktischen Übelstände verschärft sich aber auch zugleich der Gegensatz. Während zuerst nur die schöneren Körper den häfslicheren gegenübergestellt waren, handelt es sich jetzt nur noch um den schönen Körper und edle Seelen, oder um häfsliche Körper und Gedanken [5]). Es wird dadurch ausgeschlossen, dafs dem bedeutenden Stile eine be-

rechtigte Form des Niedrigen an die Seite tritt, was nach der anfänglichen Fassung noch möglich gewesen wäre.

Der auf das Bedeutende gerichtete Stil, der die ganze Schönheit umfaſst, zeigt, wie die Schönheit überhaupt, zwei Arten, die sich etwa als das Heroische und Elegische auffassen lassen; sie schlieſsen sich, wie das Energische und Gehaltene, an den Gegensatz der Tugenden der Tapferkeit und Besonnenheit an[1]).

Diese Charakteristik, die zunächst zwar nur dem Tanze gilt, macht schon dadurch, daſs sie in ihrem Gegenbilde Komödie und Tragödie umfaſst, eine weitere Auffassung geltend, wie denn ohnehin Musik und Dichtung als Bestandteile zur Orchestik gehören[2]).

Der kriegerische Tanz stelle den schönen Körper und die männliche Seele nach der Seite des Kampfes in gewaltsame Mühen verstrickt dar und könne als Pyrrhiche bezeichnet werden. Er bringt einmal die Bewegungen des Schutzes, vor Schlag und Wurf, durch Seiten- und Rückbeugung, Höhensprung und Niederknien zur Anschauung, sodann auch die ihnen entgegengesetzen, zum Angriffe übergehenden Stellungen, bei Pfeilschuſs, Speerwurf und allerhand Schlagarten. Hier wird das Aufrechte und Kräftige als Ausdruck tüchtiger Körper und Seelen in vorwiegend gerader Richtung der Glieder des Körpers bestehen. Es ist hierin wenigstens angedeutet, wie Platon etwa die Analogie der Charaktere und Gestalten aufgefaſst haben mag. Die andere Art stellt die gelassene Seele im Wohlergehen und in gemessener Freude dar und könnte natürlicherweise der friedliche Tanz heiſsen. Wie man aber überhaupt die alten Namen der Dinge oft als besonders naturgemäſs und wohl gewählt rühmen muſs, so habe auch hierfür jemand richtig, sinnreich und dem Begriffe gemäſs den Namen der Emmeleia aufgebracht, und ihn so ziemlich und passend als die eine der schönen Tanzarten der kriegerischen Pyrrhiche gegenübergestellt. Im friedlichen Tanze kommt es darauf an, daſs man richtig und der Natur des schönen Tanzes gemäſs, wie es wohlgesitteten Männern zukommt, die Bewegungen auszuführen weiſs. Es wird also für diese Art die Schönheit wohl

in besonders hohem Grade in Anspruch genommen, während der heroische Tanz sie nicht so ausnahmslos mochte einhalten können. Die ganze Gattung des unkriegerischen Tanzes, mit dem man die Götter und Götterkinder ehrt, mufs von dem Bewufstsein des Wohlergehens getragen sein. Gleichwohl läfst sie einen Unterschied zu, je nachdem man erst aus Mühen und Gefahren gerettet, zum Glück gelangt, und daher gröfsere Freude bezeugt, oder nur eine Erhaltung und Steigerung bereits besessener Güter sanftere Freuden gewährt. Da nun jeder Mensch bei stärkeren Freuden stärkere Körperbewegungen, dagegen bei geringeren geringere macht, und wiederum ein gehaltener und in der Tapferkeit mehr geübter geringere, der feige hingegen und der in der Besonnenheit ungeübte stärkere und heftigere Veränderungen in der Bewegung vollzieht, so wird in jenem Falle die Bewegung einhellig sein, in dem anderen unharmonisch, wie ersteres im Namen Emmeleia ausgesprochen ist[1]). In allen drei Formen mithin der schönen Darstellung ist durch möglichste Einschränkung der Wandlungen in Bewegung und Stimmung, wenn auch in abgestuftem Grade, ein fest ausgeprägter Charakter in seiner Abgrenzung gewahrt.

Diese auf das Bedeutende gerichtete Darstellung des Lebens ist es nun auch, welche Platon als die schönste und beste Tragödie den gefährlichen Mifsbildungen der Dichter gegenüberstellt, wie er denn gelegentlich auch die Staatslehre in ein Männer- und Frauendrama einteilt[2]). Aber schon in der Orchestik findet Platon nicht alles, was auf den Charakter des Bedeutenden Anspruch machen kann, in diese Grundformen aufnehmbar, denn es giebt noch eine Art Tanz von zweifelhafter Zugehörigkeit.

Diese zweifelhafte, umstrittene Form trägt kultischen, nicht sittlich-politischen Charakter. Sie umfafst den bakchischen Tanz und was mit ihm verbunden ist an sogenannten Nymphen, Panen, Silenen und Satyrn, welche, wie es heifst, die Weinberauschten darstellen, sodann die Tänze bei Reinigungen und Weihen. Diese ganze Gattung kann Platon weder der niedrigen Darstellung beizählen, noch auch der kriegerischen oder friedlichen zurechnen. Da es obenein

nicht leicht sei, anzugeben, was diese Gattung eigentlich wolle, so glaubt sich Platon am besten dadurch aus der Verlegenheit zu ziehen, dafs er sie einfach, als nicht zum Staatszweck gehörig, auf sich beruhen läfst. Indem Platon aber im Zusammenhange mit der Darstellung des Bedeutenden oder der wahren Tragödie auch die Reinigungen erwähnt, die er mit der Kunst sonst nicht in Beziehung bringt, und da er so gut wie die Begriffsbestimmung dieser Reinigungstänze auch die der Tragödie der Dichter unterläfst, während sich doch die Besprechung von Komödie und Tragödie unmittelbar anschliefst, so ist es nicht unmöglich, dafs hier auch ein Anhaltspunkt für die spätere aristotelische Definition der Tragödie zu suchen ist[1]).

Die Gröfse.

Schon weil im Bedeutenden, dem eigentlichen Gattungsbegriffe des Tragischen, die Gröfsenvorstellung enthalten ist, tritt sie verdeutlichend ihm öfter auch ausdrücklich an die Seite. Wer sich daran gewöhnt, andere lächerlich zu machen, verfehlte entweder ganz die würdige Lebensrichtung, oder er büfse doch einen beträchtlichen Teil von der Gröfse seiner Denkart ein[2]). Der Verweisung der Dichtkunst aus dem Staate wird die Mahnung verbunden, sich mit ihr nicht ernstlich als mit einer bedeutenden Sache zu beschäftigen, da die wirkliche Gröfse im Leben selbst und dem Kampfe um die Tugend liege[3]). So selbstverständlich es auch nach dem platonischen Sprachgebrauche sein mufs, dafs er die Gröfse als eine wesentliche Eigenschaft des wahrhaft Tragischen auffafste, so hat er doch diesen Zug nicht ausdrücklich terminologisch verwendet. Schon die Scheidung des Schönen oder des Bedeutenden in die charakteristischen Formen des Männlichen oder des Gehaltenen mochte der Betonung des Gröfsenbegriffes, der mehr für die erste als für die zweite Form Geltung hat, im Wege stehen. Wie Platon die Gröfse nicht unter die Merkmale des Schönen aufnimmt, so konnte ihn auch hier, wo er das Tragische ganz im Rahmen des Schönen begreift, seine Abneigung gegen des Pathetische behindern,

noch besonders die Gröfse zu erwähnen. Ist doch gerade das Pathetische in seinem engen Zusammenhange mit dem Pathologischen einer der wesentlichsten Züge, mit denen er die Mifsform der Tragödie charakterisiert.

Das Tragische als Ideal.

Platon giebt vom Tragischen drei verschiedene Auffassungen. Als Idealform des Lebens fällt es mit dem Schönen zusammen. Sodann bezeichnet es eine allgemeine Stilrichtung in der Dichtkunst, und endlich eine bestimmte Form der dramatischen Dichtung.

Was Platon die schönste und beste und wahrste Tragödie nennt, sein Idealstaat, hat keinen Zug mit dem gemein, was er sonst unter diesem Begriffe befafst. Als die bedeutende, bald in mehr heroischen, bald in mehr elegischen Formen verlaufende Lebensdarstellung steht sie in einem ähnlichen Gegensatze zum Tragischen wie zum Lächerlichen und Niedrigen. Platon sieht also in dem Schönen selbst den Ersatz, den er innerhalb des Gattungsbegriffes des Bedeutenden für die ausgestofsene Tragödie in seinem Staate in Anspruch nimmt[1]). Nur der Begriff der handelnden Darstellung setzt den Staat in eine Analogie mit der tragischen Dichtung in engerem Sinne[2]).

Der tragische Stil.

Eine Definition des Tragischen hat Platon nicht versucht. Nur in spielender Etymologie bringt er das Tragische im Kratylos mit Pan, dem Sohne des Hermes, in Beziehung, indem er dessen glatten Oberteil der Wahrheit, den rauhen und bocksähnlichen Unterkörper der Unwahrheit vergleicht, die ja auch ihren Hauptbetrieb im Tragischen habe[3]). Nur die Rauheit im Gegensatz zum Ebenen und Glatten bietet den Anhalt für den Vergleich, eine innere Beziehung des Tragischen etwa zu dem Zwitterwesen des Gottes tritt nicht hervor. Es ist wohl anzunehmen, dafs der Ursprung des Namens schon Platon nicht mehr verständlich war, da er

anderenfalls dessen wohl in einem der zahlreichen Ausfälle gegen die Tragödie erwähnt haben würde.

Das Tragische wird nur in Beziehung zur Dichtung, nicht zu den übrigen Künsten gebracht, und es umfafst wohl alle Formen derselben, die einen bedeutenden Inhalt hatten. Denn die Dichtung überhaupt scheidet sich in nur zwei Arten: in der einen, der Tragödie, ist Homer; in der anderen, der Komödie, ist Epicharmos der Führer[1]). Homer ist der erste Lehrer und Führer aller dieser schönen Tragiker insgesamt. Er ist der am meisten dichterische und erste unter den Tragödiendichtern. Er würde trotz seiner mehr jonischen als lakonischen Lebensanschauung in Sparta unter allen Dichtern am höchsten geschätzt[2]). Zur tragischen Dichtung gehören sowohl die Nachbildungen in Jamben, wie in Epen[3]), aber wohl zweifellos auch Lieder, denn ihren vornehmsten Gegenstand, die Götter, hatten alle drei Formen gemein[4]). Bestand aber einmal ein weiterer Begriff, der Homer zum Führer der ganzen Gattung macht, so mufste namentlich auch der Dithyrambus, der sich in seiner Haltung der Tragödie am meisten anschlofs, ihm zugezählt werden[5]).

Zweifelhafter konnte sein, was Platon aufser der dramatischen Komödie etwa noch der komischen Dichtung zugerechnet habe. Er erwähnt neben ihr gelegentlich gewisser Jamben und Musenlieder[6]), und einer weiteren, erlaubten Form von komischen Wechselgesängen[7]). Die allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkte, der wirklich sachliche Unterschied eines zweifachen Stiles der Dichtung sind ihm ohne Zweifel viel wichtiger, als alle speciellen Fragen der Technik und Kunstübung in ihren einzelnen Gebieten.

Wenn Platon aus diesem allgemeineren Kreise der tragischen Dichtung einen Teil, die Gesänge auf die Götter und würdige Männer, ausscheiden und in seinen Staat zulassen konnte, weil sie von den Mängeln, die er an der tragischen Kunst rügt, frei seien, so konzentrieren sich diese Mängel wiederum derart in dem tragischen Drama, dafs es zum Repräsentanten aller tragischen Ausartung wird.

Die Tragödie.

Obwohl die Bemerkung, dafs wir beim Anschauen der Tragödien zugleich uns freuen und weinen, zunächst auf das tragische Drama geht, so wird diese gemischte Empfindung, welche das Tragische begleitet, doch auch auf die Trauergedichte und die ganze Tragödie des Lebens ausgedehnt. Aber sie trifft nicht den tragischen Stil als solchen, zu dem auch die von ganz ungemischten Empfindungen getragenen Verherrlichungen der Tugend und der Götter gehören, sondern nur die in der Dichtung vorherrschende, mit der Auffassung des gemeinen Lebens übereinstimmende Ausprägung dieses Stiles, und hier wiederum vorzugsweise das tragische Drama [1]). Ebenso sind auch alle einzelnen Mängel, die an der Tragödie gerügt werden, nicht auf das tragische Drama beschränkt, sondern auch auf andere Formen des Stiles auszudehnen, ohne dafs sie doch an dem Charakter des Stiles als solchem haften.

Das Pathetische.

Als äufserlich hervorstechender Zug der tragischen Dichtung erhält das Pathetische überhaupt den Namen des Tragischen. So nennt Sokrates die in empedokleischem Stile, auf Grundlage kosmologischer Hypothesen, und in pindarischer Feierlichkeit gegebene Definition der Farbe eine tragische, die zwar mehr Gefallen erregt, aber weit schlechter ist, als die einfache begriffliche Erklärung der Gestalt. In der Etymologie wird ein Teil der Korruptionen der ursprünglichen Worte auf das tragische Zurichten derselben, namentlich durch Dehnung oder Hinzufügung von Lauten, um des Wohlklanges und der Verschönerung willen, zurückgeführt. Um den wahren Wert einer Lebensform zu beurteilen, müsse man sie, alles tragischen Apparates der Öffentlichkeit entblöfst, in den häuslichen Verhältnissen prüfen. Wie ein Gott aus den tragischen Maschinen heraus richte Sokrates seine Mahnung an die Menschen, und: „Mich ruft mein Geschick,“ würde ein tragischer Mann sagen, spöttelt Sokrates im Be-

wufstsein seiner eigenen schlichten, gefafsten Stimmung im Phädon. Er fürchte, tragisch geredet zu haben, so entschuldigt er er eine schwülstige, hochtrabende Ausdrucksweise für einfache Dinge. Dazu gehört auch die tragische Art, sich aus der Verlegenheit zu ziehen, indem man zu den Maschinen flüchtend Götter herbeizieht oder die Musen anruft, und sie bald scherzend wie mit Kindern, bald hochtrabende Worte reden läfst[1]). In diesem ironischen Sinne fällt das Tragische zusammen mit dem vornehm Feierlichen, und darin ist die Tragödie jene stolze und bewunderungswürdige Dichtung.

Das Pathologische.

Die Tragödie ist nicht nur die anspruchsvollste, sondern auch die volkstümlichste und am meisten seelenbewegende Dichtungsart, und findet daher ihre Bewunderer teils in den gebildeten Frauen, teils in den Knaben und überhaupt in der grofsen Menge[2]). In dem demokratischen Athen habe sie von den ältesten Zeiten her, nicht erst seit Thespis und Phrynichos, ihre eigentliche Heimat gehabt, und wie die Tragödiendichter die Tyrannen rühmen, so finde diese Kunst um so gröfsere Anerkennung, je mehr eine Verfassung zur Tyrannis oder Demokratie hinneigt, wogegen ihr Ruhm in den höheren Arten der Verfassung schnell sich verliere[3]). Diese Wirkung auf das Volk üben die Tragödien dadurch, dafs sowohl ihr Inhalt wie ihre Kunstform zu einer Erregung der Leidenschaften führen.

Dem Inhalte nach accomodieren sich die Dichter in ihren Mythen der Denkweise der Menge, indem sie die Tugend an Strafe und Lohn in der Unterwelt binden, und von den Göttern solche Vorstellungen verbreiten, dafs die Menge, ihnen nacheifernd, nur noch schlechter wird. Es ist die mythenbildende Erfindung der Dichter, gegen welche sich die Kritik richtet, gegen Homer, Hesiod und die anderen Dichter. Nicht zwar in der Erdichtung der Mythen überhaupt sieht Platon ein Übel, vielmehr bestimmt er, seiner eigenen Übung gemäfs, ihre Bedeutung und Berechtigung da-

hin, dafs sie das, worüber uns die Wahrheit unbekannt ist, ihr doch möglichst ähnlich darzustellen suche[1]. Es komme aber darauf an, dafs diese Unwahrheit auf schöne Weise gesagt werde, dafs sie dem Gegenstande angemessen sei, und nicht, wie ein schlecht gemaltes Bild, nichts dem Vorbilde Ähnliches enthalte. Für diesen Mangel biete der technische Vorzug, dafs sie poetisch sei, keinen Ersatz, vielmehr, je poetischer und angenehmer die Mythen der Menge zu hören seien, um so weniger sollen sie Kindern und Männern zu Ohren kommen, die bestimmt sind, freie Bürger zu sein[2]. Die Götter würden streitsüchtig geschildert, als die Urheber des Bösen vorgestellt, und während doch in Natur und Kunst alles Wohlgebildete am wenigsten dem Wandel ausgesetzt ist, würden die Götter wandelbar und die Menschen täuschend gedacht[3]. Damit sei auch, in dem Vertrauen auf die Gottheit, ihre Bedeutung als Vorbild für den Menschen zerstört, da er auch in ihr nun seine eigenen Leidenschaften und Mängel wiederfände. In diese wird er vollends verstrickt, wenn an Stelle der Tugenden die Leidenschaften in ihm genährt und erregt werden; wenn an Stelle der Tapferkeit, durch Darstellung des Schrecklichen und Furchtbaren von Tod und Unterwelt, Empfindsamkeit und Weichmut genährt wird[4], und durch Weh und Jammer, Trauer und Klage das Selbstbewufstsein, Würde, Scham und Festigkeit verloren gehen[5].

In der Schädigung dieser männlichen Gesinnung, der Tapferkeit, sieht Platon die gröfste Gefahr der Tragödie, während die Schädigung der übrigen Tugenden, der Wahrhaftigkeit, Besonnenheit und Gerechtigkeit zwar auch vielfach mit den tragischen Mythen verflochten sei, aber nicht unmittelbar aus ihrem Wesen abfolge[6].

Die Erregung der Lachlust, welche überhaupt die Neigung zu starkem Stimmungswechsel nährt, fällt vorzugsweise der Komödie zu[7], und die Lüge ist ein zu wenig heroischer Zug, als dafs sie in dem Tragischen eine grofse Rolle spielen könnte. Auch die Gefahren, welche der Besonnenheit erwachsen, stammen, wie die Schilderung der Tafelgenüsse und der Liebesglut des Zeus, nicht aus den tragischen Motiven der Dichtung, wogegen die Mafslosigkeit der Zornaus-

brüche schon in das Gebiet des Übermutes fallen, in welchem sich Stolz, Habsucht und Ehrsucht bis zur Vermessenheit und Verletzung der Gerechtigkeit und Frömmigkeit steigern[1]).

Eine leichtfertige Erfindung solcher anstöfsiger Mythen wirft Platon Hesiod und Homer und vorzüglich der Tragödie vor, die glaubwürdigere ältere Erzählungen willkürlich verändere und vermehre, so dafs man solche Erfindungen als attische tragische Fabeln bezeichnen könne[2]).

Nächst dem Inhalte, dem, was gesagt wird, wirke der Vortrag, das, wie etwas gesagt wird, in der Tragödie schädlich auf die Zuhörer ein[3]). Es ist wohl anzunehmen, dafs Platon diese Gliederung in der Betrachtung der Dichtung, nach Inhalt und Vortrag, der üblichen Poetik entnahm; hingegen scheint die formale Unterscheidung der Dichtungsarten nach der Vortragsweise als sein eigener Gedanke eingeführt zu werden. Freilich sind diese Kennzeichen etwas so Äufserliches und in die Augen Fallendes, und so wenig aus tieferen Gesichtspunkten Begründetes, dafs Platon auf diese Einteilung, neben der viel wesentlicheren Gliederung nach dem Stile, schwerlich irgend welches Gewicht gelegt hätte, wenn sie nicht ebenfalls der sittlichen Tendenz dienstbar geworden wäre.

Alle Darstellung der Dichter ist eine Erzählung über Vergangenes oder Gegenwärtiges oder Zukünftiges. Sie führen sie aber so aus (*περαίνουσιν*), dafs entweder ausschliefslich einfach erzählt wird, oder durch Vermittlung der Nachahmung, oder Erzählung und Nachahmung verbunden auftreten[4]). Entweder spricht der Dichter selbst und versucht es gar nicht, unsere Gedanken von sich in der Richtung abzulenken, dafs es ein anderer als er wäre, der da redet; oder er spricht so, als wäre er ein anderer, und bemüht sich dann, möglichst zu bewirken, dafs es uns so erscheine, als wäre es nicht der Dichter, sondern diese Person, der er darum seine Rede jedesmal in Gestalt und Stimme möglichst anzupassen sucht[5]).

Wird nun, aus der Verbindung beider Darstellungsweisen im Epos, das einfach Erzählende ausgeschieden, so bleiben nur Wechselreden übrig, die Form der Tragödie. Hiernach also geschieht die Darstellung der Dichtung ent-

weder ganz durch Nachahmung, wie in Tragödie und Komödie, oder durch Verkündung des Dichters selbst (δι' ἀπαγγελίας), wie es vorzüglich in den Dithyramben stattfindet, oder endlich durch beides verbunden, wie in den Epen und vielfach anderwärts[1]). Hiermit hat Platon die klassisch gewordene Gliederung der Dichtung in Drama, Lyrik und Epik scharf formuliert, und wie es die ebenso umständliche wie geistreiche Verdeutlichung durch Homer nahelegt, wohl als Resultat seines eigenen Nachdenkens vorgetragen. Damit kreuzen sich aber bei Platon zwei völlig verschiedene Einteilungen; die eine ist getragen von dem ästhetischen Gegensatz des Stiles, dem Bedeutenden und Scherzhaften, die andere folgt dem technisch-poetischen Princip der Darstellungsform. Der letzteren hat Platon nur ein sehr geringe Beachtung geschenkt, während die erstere aus seinem Gedankenkreise selbst erwächst. Auch die Beziehung, in die beide zu einander treten, ist daher keine innerlich sachliche, sondern eine sittlich-tendenziöse. Es handelt sich bei Platon eigentlich nur um ein Glied dieser formalen Einteilung, um die Nachahmung und den durch sie bedingten Wechsel in der Rede, die Amoibe[2]).

Die Tragödie und Komödie sind trotz ihres Gegensatzes als die nachahmenden Formen der Dichtung gleichwertig und verstofsen durch ihren Rollenwechsel mit dem Grundgesetz seines Staates, der Arbeitsteilung, und mit der Grundrichtung seiner Moral, der Charakterkonstanz, Wahrhaftigkeit und Sachkenntnis. Sie verletzen die Würde der sittlichen Person, dürfen keine ernstliche Beschäftigung der Staatsbürger sein und fallen der Spielerei anheim. So scheidet die Tragödie aus dem Gebiete des Bedeutenden, dem das Tragische zugehört, aus und bildet mit dem Lächerlichen der Komödie thatsächlich nach der Schätzung Platons eine der Formen des Niedrigen in der Kunst.

Als nachahmende Kunst verfolgten die Tragödie und die Komödie die unmöglich zu erfüllende Aufgabe, dafs eine Person vielerlei gleich gut verstehen soll, während doch schon die Thatsache zeige, dafs weder derselbe Dichter die eng verbundenen Formen der Tragödie und Komödie zu beherrschen, noch auch derselbe Schauspieler beide aufzuführen

vermöge. Der Mensch sei von Natur einer engen Begrenzung seiner Fähigkeiten unterworfen[1]).

Sodann müfste die Nachahmung, weil die Gefahr der Gewöhnung an das Nachgeahmte vorliegt, auf die Tugenden eingeschränkt werden. Der tugendhafte Charakter aber ist ein immer sich selbst gleicher, der weder die gewünschte Mannigfaltigkeit darbietet, noch leicht nachzuahmen ist, noch auch auf Verständnis bei der Menge zu rechnen hat. Es dürfte daher nur ein sehr geringer Raum in der Dichtung der Nachahmung zuzugestehen sein. Die Tragödie nun aber stellt, im Gegensatze zu den ruhigen Charakteren der Tugendübung, möglichst mannigfaltige und heftige Gemütsstimmungen dar und nährt so direkt die Leidenschaften des Menschen[2]).

Es begegnet sich in der Tragödie also Inhalt und Form darin, dafs sie, im Unterschiede von der durch Vernunft beherrschten tugendhaften Denkweise, das Pathologische in der Seele erregen.

Die tragischen Affekte.

Von den gemischten Affekten hatte die Definition der Komödie den Neid in Anspruch genommen. Welchen von den übrigen aufgezählten Affekten Platon in der Tragödie für bestimmend hielt, hat er nicht angegeben. Nach der Bemerkung, dafs die Zuschauer der Tragödie zugleich weinen und sich freuen, läfst sich nur schliefsen, dafs er jedenfalls das Leidvolle als wesentlichsten Bestandteil der Tragödie dachte. Eine spätere Aufzählung ändert die Ordnung der Affekte zwar dahin, dafs das Leidvolle und die Furcht Nachbarn werden; aber wir erhalten keine Andeutung darüber, ob auch hier nur ein Affekt, wie der Neid in der Komödie, oder ausschliefslich zwei aufeinander bezogene, oder noch anderweitige unter den aufgezählten, oder etwa auch hier ganz unerwähnt gebliebene Verwendung finden sollten[3]). Die Doppelempfindung der Freude und der Trauer erfordert keineswegs mehr als einen Affekt, da jedem der angeführten diese gemischte Empfindung anhaftet, und das Beispiel aus Homer

führt neben dem Zorn auch den Unwillen an, der sich nicht unter den genannten findet[1]). Immer handelt es sich hier nur um die Affekte, welche im Zuschauer erregt werden, nicht um solche, welche dargestellt werden; denn Schadenfreude empfindet zwar der Zuschauer über die lächerliche Thorheit, in dieser selbst aber liegt gar nichts von ihr. Aber freilich ist ein solcher Gegensatz keineswegs erforderlich, denn die Darstellung des Zornes könnte den Zuschauer in denselben Affekt versetzen, so dafs sich das Subjektive und Objektive begegnen würden. Während bei der Definition des Komischen diejenigen objektiven Bestimmungen angegeben werden, welche den Eintritt des subjektiven Zustandes bedingen, wie Ausschlufs der Gröfse und Feindlichkeit des Objektes, so fehlen solche Angaben für die Tragödie, und bald ist es die subjektive, bald die objektive Seite, welche betont wird, wenngleich der vorwiegend pädagogisch-sittlichen Schätzung gemäfs der subjektive Gesichtspunkt der bestimmende bleibt. Jedenfalls hat Platon nicht gemeint, dafs die Gefahr der Tragödie und Komödie auf die Erregung bestimmter, weniger, aus ihrer Natur selbst abfolgender Affekte beschränkt sei. Nicht nur die Weichmütigkeit und Spottsucht werde erregt, sondern auch andere Affekte, wie die Geschlechtslust und der Zorn, und allem, was es an Begierde und Leid und Lust in der Seele giebt, arbeite die dichterische Nachahmung in die Hände[2]). Aus diesem weiten Kreise der Affekte treten aber allerdings in dem Tragischen zwei in den Vordergrund: das Klägliche und das Furchtbare. So werden die Scenen aus dem Homer, durch welche der Rhapsode die Hörer am meisten ergreift, nach dem Gesichtspunkt des Kläglichen und des Furchtbaren unterschieden[3]). Dem Rhapsoden selbst füllten sich, wenn er Klägliches vortrage, wie die Scenen über Andromache, Hekabe oder Priamus, die Augen mit Thränen, und er sähe seine Zuhörer weinen; trage er dagegen das Furchtbare und Gewaltige vor, wie die Scene, in welcher Odysseus auf die Schwelle springt, sich den Freiern zu erkennen giebt und die Pfeile auf den Boden giefst, oder den Ansturm des Achilleus gegen den Hektor, so sträube sich ihm vor Furcht das Haar, sein Herz

fühle er schlagen und sähe die Zuhörer, Entsetzen im Blick, über das Gesprochene staunen[1]). Beide Affekte werden jedoch nicht in gleichem Grade betont, wenn es sich um die Kritik der Tragödie handelt, sondern, da die Thränen die Tragödie ebenso charakterisieren, wie das Lachen die Komödie, tritt auch vorzugsweise das Klägliche als ihre schädliche Wirkung auf[2]).

Das Klägliche (ἐλεεινός).

Vernunft und Gesetz verlangen vom Menschen, im Unglücke an sich zu halten, und die Seele zu gewöhnen, möglichst rasch von ihrer Verletzung sich wieder herzustellen und durch ein Heilmittel ihre Klage zu beschwichtigen, nicht aber wie ein Kind, nur sich an die verletzte Stelle haltend, im Schreien zu verharren; denn weder kann hieraus etwas Gutes abfolgen, noch sind die menschlichen Angelegenheiten überhaupt von so grofser Bedeutung[3]). Ein würdiger Mann, den das Schicksal trifft seinen Sohn zu verlieren, oder was dergleichen gewöhnlich in Dichtungen vorkommt, wird solches leichter ertragen, als ein anders gearteter. Zwar sich gar nicht zu betrüben ist unmöglich, wohl aber sich im Leide zu mäfsigen[4]). Ist er allein für sich, so mag er wohl manche Klage laut werden lassen, aber er würde sich schämen, wenn ihn jemand hörte, und vor den Augen Gleichgesinnter würde er bei weitem mehr gegen die Betrübnis ankämpfen und ihr Widerpart halten[5]). Was Widerstand zu leisten gebietet, ist die Vernunft und das Gesetz; was zu der Betrübnis hinzieht, ist die Leidenschaft selbst[6]). Dieses, was uns zur Erinnerung des Leidens und zum Jammern hinführt und unersättlich hierin sich zeigt, ist das Vernunftlose und der Trägheit und Feigheit Freund[7]). Nun ist aber der verständige und in sich gesetzte Charakter, der sich immer gleich bleibt, weder leicht nachzuahmen, noch auch leicht verständlich, zumal für die an den Schaubühnen sich zusammenfindende buntscheckige Menge, für welche jenes ein ihr unbekannter Seelenzustand wäre. Der nachahmende Künstler wird also, wenn er anders der Menge gefallen will, sich nicht an jenen

Charakter halten dürfen, sondern an die leicht nachzuahmenden widersetzlichen und vielgestaltigen. Er ist daher dem Unvernünftigen in der Seele zu Willen, welches zwischen Grofsem und Geringem keinen Unterschied macht, sondern das nämliche bald gering und bald grofs achtend, seine Scheinbilder hervorruft[1]).

Indem nun Homer oder ein anderer Tragödiendichter irgend einen Helden in seiner Betrübnis darstellt und lange Jammerreden halten oder entsprechend singen oder agieren läfst, so bringt er es zu stande, dafs auch der würdige Mann sich ihnen freudig hingiebt und mitempfindet, und allen Ernstes den als einen guten Dichter lobt, der ihn am meisten dahin zu stimmen weifs. Das, worüber man sich in sich selbst schämen würde, lobt man hier mit Freude, und so wird das, was man in sich selbst bei Unglücksfällen zurückdrängte, und was so gleichsam verhungert ist nach jenem Ausweinen und Ausjammern, und der Erfüllung mit diesen Begierden, die in seiner Natur liegen, von den Dichtern befriedigt und in Behagen gesetzt. Der Aufsicht einer nicht hinreichend durch Lehre und Übung gebildeten Vernunft entzogen, glaubt das Wehmütige in uns darin nichts Schimpfliches zu erfahren, dafs es einen anderen würdigen, in unpassendem Kummer befindlichen Mann lobt und beklagt, sondern hält die Freude hieran für einen baren Gewinn, den man nicht durch die Verwerfung des Gedichtes missen möchte. Daran denken die wenigsten, dafs von dem Fremden notwendig etwas in das Eigene übergeht, und das Klägliche so an jenem erstarkt auch in den eigenen Leiden schwer zu bändigen sein werde[2]). So wird denn schliefslich der unter verschiedenen Bezeichnungen: als Weinerliches, Jammervolles, Betrübliches u. s. f. behandelte Gegenstand der Tragödie, als das „Klägliche“ dem Lächerlichen in der Komödie gegenübergestellt[3]).

Dieses Klägliche oder der pathologische Inhalt der Tragödie ist keineswegs mit dem Begriffe des Mitleiderregenden zu verwechseln. Das Mitleid steht in enger Beziehung zur Nachsicht der Beurteilung, wie sie etwa dem Unwissenden zu teil wird, oder zur moralischen Wertschätzung, die

den Bösen, trotz seines äufseren Wohlergehens, um des inneren Unwertes willen nicht glücklich zu preisen vermag. Es ist eine durch Reflexion vermittelte Teilnahme, wie man sie für den Fremdling oder die Waise empfindet, gedenkend, was sie alles entbehren[1]). Schon mehr tritt das direkte Gefühl hervor in dem eigentümlichen Zustande der Freunde des Sokrates an seinem Todestage. Es habe sie kein Mitleid mit dem Manne angewandelt, vielmehr sei er ihnen wie ein Glückseliger erschienen. Es habe nichts Klägliches bei ihnen Eingang gefunden, wie es doch sonst zu geschehen pflegt, wenn jemandem etwas Trauriges begegnet, vielmehr sei es hier eine sonderbare Mischung von Freude und Betrübnis gewesen[2]). Wenn hingegen das Tragische berührt wird, gebraucht Platon das Wort nur im Sinne des Kläglichen, Jammererregenden, Rührenden, Thränenhervorrufenden, sei es, dafs Sokrates die Jammerschauspiele tadelt, welche die zum Tode Verurteilten zur Schmach des Staates vor den Richtern aufführten, oder von dem bald kläglichen, bald lächerlichen Schauspiele erzählt wird, welches die Wahl der neuen Lebensläufe durch die Seelen der Abgeschiedenen gewährte, oder endlich die Wirkung der Tragödie selbst besprochen wird[3]). Wie diese bei Platon vorzüglich unter den Gesichtspunkt des Rührstückes fällt, und ihr terminologisch das Klägliche zugewiesen wird, so bezeichnet er auch in der Rhetorik gewisse übliche Bestandteile als Rührrede[4]).

Das Klägliche ist der Zustand, in dem sich jemand befindet, wenn etwas Furchtbares eine andere ihm nahestehende Person betrifft oder bedroht. Die Wirkung ist, wenn es sich um das Klägliche im Leben handelt, eine direkte. Man jammert und wehklagt über den Tod hervorragender Menschen, während doch ein würdig denkender Mann es für einen Gleichgesinnten, selbst wenn er ihm befreundet ist, für nichts Schreckliches hält, zu sterben, also auch über ihn nicht wohl jammern kann, als wäre ihm etwas Schreckliches begegnet[5]). Ja, ein solcher würde, selbst wenn ihm auch Söhne und Brüder und Besitz genommen würden, es weniger als Schreckliches empfinden denn jeder andere. Er wird also auch nicht jammern, sondern es

mit Gleichmut ertragen, wenn ihn ein solches Schicksal betrifft; denn er ist sich am meisten selbst genug im Leben, und bedarf am wenigsten eines anderen hierzu[1]).

Es liegt mithin ein doppelter Grund vor, das Klägliche nicht hervorragenden Männern in den Mund zu legen, sondern höchstens den Frauen zu überlassen: einmal weil es auf einen würdigen Zuschauer wirkungslos wäre, zweitens weil es an sich unwahr wäre. Mithin ist das Klägliche als Wirkung des Dichters daran gebunden, dafs er eine Person vorführt, welche selbst jammert, sei es nun über das, was sie selbst betroffen hat, sei es über das, was ihr Nahestehende betraf. Nicht die Darstellung des Furchtbaren, das den Helden trifft, wirkt im Zuschauer den Jammer, sondern das schon auf der Bühne in das Klägliche der Empfindung des Helden umgesetzte Furchtbare.

In den Beispielen des Kläglichen, die Platon anführt, wird der Eindruck nicht aus dem objektiv Furchtbaren hergeleitet, oder gar wie das Mitleid durch ein Urteil über die Würdigkeit, Schuld oder Unschuld des leidenden Helden begründet.

Es sind die Klagen der Andromache, der Hekabe und des Priamus, welche als Beispiele des Kläglichen angeführt werden[2]), und ganz im Einklange damit werden die Klagen Achilleus' um Briseis und Patroklos neben denen des Priamus, die der Thetis um Achilleus neben denen des Zeus um Sarpedon erwähnt[3]). Die schädliche Wirkung wird darin gesehen, dafs der Zuhörer mit dem dargestellten Kläglichen sympathisiert, und so selbst in die gleiche unwürdige Stimmung der Leidenschaft versetzt wird. Diesem Pathologischen oder blofs psychologisch Menschlichen und darum Geringfügigen stellt Platon die Mahnung gegenüber, sich nicht mit solchen Spielereien, sondern mit dem wahrhaft Grofsen und Bedeutenden, mit dem Kampfe um die eigene Besserung zu befassen. Dem Kläglichen, menschlich Unbedeutenden der Tragödiendichtung tritt die Forderung des Bedeutenden und Grofsen, des wahrhaft Tragischen entgegen[4]).

Das Furchtbare (δεινός).

Das Furchtbare bedarf jener Vermittlung durch das Subjekt des Leidenden nicht in dem Maſse, wie das Klägliche. Die bloſse Darstellung des Gegenstandes kann die Furcht der Zuhörer erregen; es ist nicht nötig, daſs der Held selbst Furcht empfindet. Schon wie er auf die Schwelle springt, die Pfeile auf den Boden gieſst, ist Odysseus furchtbar, mögen die Freier auch noch das einbrechende Geschick nicht ahnen; so ist es auch der Ansturm des Achill, ganz abgesehen davon, wie er auf Hektor wirkt. Es waren dieses wohl beliebte Bravourstücke der Rhapsoden, in welchen die Lebendigkeit des Vortrages ihre Triumphe feierte, indem sie den Zuhörer mit Entsetzen und Staunen erfüllten [1]).

Das Furchtbare wendet sich direkt gegen den Mut und schädigt die Tugend der Tapferkeit, indem es der Furcht Eingang in die Seele schafft. Am wenigsten darf daher der Tod den Tapferen als ein Furchtbares erscheinen; das geschieht aber, wenn er an die Vorstellung des Hades und seiner Schrecken glaubt [2]). Daher sollen die Urteile und Schilderungen über die Unterwelt verboten, und die Furcht und Schrecken erregenden Namen vermieden werden [3]). Sie erregen den Zuhörern Schauer, und durch dieses Schauern wird die Charakterfestigkeit der Staatsbürger zum Schmelzen gebracht, und sie werden weicher als gut ist [4]).

Welche Wirkung das Furchtbare ausübt, hängt zum Teil von der Persönlichkeit ab, die es betrifft. Der drohende Tod kann Furcht, er kann aber auch den Zustand der Rührung und des Klagens hervorrufen. Daher sind beide tragischen Affekte nicht durchaus und in jedem Falle zu trennen. Die Furcht aber hat in erster Linie eine Beziehung auf das Objekt, und dieses schlieſst, als das Furchtbare, die Gröſsenvorstellung in sich. Es giebt daher eine berechtigte und eine unberechtigte Furcht. Gewisse Dinge soll man fürchten, andere darf man nicht fürchten. Es kommt hierbei aber nicht auf den Grad des Affektes, sondern auf den Gegenstand an. Daſs die Tragödie die Todesfurcht erregt, zieht ihr die Verwerfung zu; Furcht hingegen ist selbst mit dem

heroischen Bewufstsein, mit der Tugend der Tapferkeit vereinbar; diese ist das Wissen von dem, was zu fürchten und was nicht zu fürchten ist. Das Klägliche dagegen war zunächst ein subjektiv Vermitteltes und gehört dem unvernünftigen Seelenteile an. Es hat überhaupt keine Berechtigung, sondern wird nur in gewissem Grade, als unvermeidliche menschliche Schwäche geduldet. Daher wendet sich auch die Kritik der Tragödie mit gröfserem Nachdruck gegen das Klägliche.

Um des objektiven Charakters des Furchtbaren willen bevorzugt auch Platon, ganz im Einklange mit dem Sprachgebrauche der Dichtung, das *δεινόν* vor dem *φοβερόν*, deren Unterschied durch das Schreckliche und Furchtbare oder durch das Furchtbare und Furchterregende allenfalls angedeutet werden kann. Dort tritt das Subjektive der Furcht gegenüber der Gröfse und dem Gewaltigen des Objektes zurück[1]), während hier das Psychologisch-Subjektive betont wird. So wird die Tapferkeit definiert als das Wissen vom *δεινόν* und nicht *δεινόν*; aber sie hat es zu thun mit den subjektiven Zuständen, mit *φόβος*[2]). Für das Objekt wird das eine Wort, für das Subjekt das andere bevorzugt; jenes ist konkreter, dieses abstrakter gedacht. Im *δεινόν* geht die Gröfsenvorstellung in das Tragische ein; es erregt nicht nur Angst, sondern Erstaunen, Erstarren, Schauern, läfst den Zuhörer am Worte, dem Objekte hangen, sich nicht in die subjektive Stimmung der Thränen und der Klage verlieren. Platon hat auch hier mehr den ästhetischen Eindruck, Aristoteles hingegen, der das andere Wort bevorzugt, mehr den psychologischen Prozefs im Auge. Obwohl auch bei Platon von keinem strengen Einhalten dieses Unterschiedes die Rede sein kann[3]), so spielt er doch oft bedeutsam in seinen Sprachgebrauch hinein und ist für seine Auffassung nicht gleichgültig.

Das F u r c h t e r r e g e n d e (*φοβερός*) entzieht sich schon dadurch der Übertragung, dafs zwar das Substantiv sich mit dem deutschen „Furcht“ deckt, hingegen die adjektivische Form nicht nur den gefürchteten Gegenstand (das Furchtbare), sondern auch das Subjekt (den Furchtsamen), oder auch

Zustände desselben (das Ängstliche) bezeichnet. Da dem Worte jedoch keine nähere Bestimmung, etwa in Richtung der Gröſsenvorstellung zugehört, so eignet es sich als psychologische Kategorie und Gattungsbegriff, der die ähnlichen Stimmungen, wie Besorgnis, Ängstlichkeit, Scheu und Entsetzen umfaſst und gelegentlich vertritt. Dadurch wird der Ausdruck abstrakt und farblos. Wenn die Fohlen furchtsam sind, werden sie zur Gewöhnung starken Gehörseindrücken ausgesetzt; die Jugend soll dem Schimpflichen gegenüber furchtsam erhalten werden; ängstliche Sorgen beunruhigen den Vater um die Erziehung des Sohnes; schwierige Untersuchungen sind ängstlich um des drohenden Irrtums willen; der Gesetzgeber soll sich nicht durch die Furcht, Anstoſs zu geben, abhalten lassen; die Erwartung des Leidigen ist ängstlich und schmerzlich[1]). Auch die Scham wird als eine Art der Furchtsamkeit, als die Furcht vor der Beurteilung unserer Worte und Thaten definiert, und dem Vernünftigen sind wenig Gleichgesinnte als Beurteiler mehr besorgniserregend, als viele Thörichte[2]).

Der Wein ist ein Zaubertrank der Furchtlosigkeit, um durch ihn die rechte Furcht an der Versuchung zur Schamlosigkeit zu üben. Hingegen giebt es nicht einen ähnlichen Zaubertrank, der furchtsam machen könnte, um darin wiederum die Furchtlosigkeit zu stärken, sondern hier bedarf es dessen, daſs man sich wirklichen Gefahren aussetzt[3]). Der Gedanke, etwa die Tragödie zu diesem pädagogischen Zwecke, zu der Unterweisung im rechten Fürchten oder der Furchtlosigkeit, zu verwenden, liegt Platon völlig fern. Auch wenn er von der Heilung der Schreckhaftigkeit durch Bewegung, sei es beim Einschläfern der Kinder oder durch die Tänze der Korybanten spricht, handelt es sich nur um ein Fortschaffen der Angst durch Eintritt des Schlafes oder durch Wiederherstellung der Vernunft[4]). Doch mögen diese und ähnliche Bemerkungen bei der aristotelischen Tragödiendefinition nicht ganz unbeachtet geblieben sein.

Wie das Psychologische, so tritt auch das Praktisch-pädagogische in dem Furchterregenden hervor, das dem Schlechten in seinen Eltern, oder in der Rechenschaftsablegung im Jen-

seits, dem Verbrecher in der nächtlichen Wache, und dem Vermessenen in den Mächten des Himmels im Wege steht[1]. Wird das Furchterregende hingegen in Beziehung zum Tragischen erwähnt, so tritt meist eine verstärkende Bestimmung, entweder das Furchtbare oder das Starke und Bedrohliche ihm an die Seite. Es fehlt dem Wort das Gewaltsame, Erschütternde und Ergreifende, was die Tragödie erfordert[2].

Das Furchtbare (δεινός) hingegen wurzelt ganz in der Vorstellung der Gröfse und Kraft und des Gewaltigen. Schon die gemeine Rede gebraucht das Adverbium (δεινῶς) gern als blofse Verstärkung für den Superlativ[3]. Auch als subjektiver Zustand gedacht bezeichnet das Wort (δεῖμα) vorwiegend die heftigen, leidenschaftlichen Erregungen, die sich der Seele bemächtigen. Wird die Vorstellung des Jenseits als pädagogisches Motiv herbeigezogen, so reicht es hin, sie als furchterregend zu bezeichnen; wird hingegen dieses Bewufstsein der drohenden Verantwortung lebendig geschildert, wie es mit all den Erinnerungen, von früh auf gehörter Erzählungen über der Hades, sich etwa an die Todesgedanken des Greises herandrängt, so ist es Schreck und Entsetzen, das Furchtbare, was die Seele, gleich dem aus Schlaf aufgescheuchten Kinde, befällt[4]. Namentlich die Vorstellung der Unterwelt, des Todes und der Gefahr bedrohen als Furchtbares die Seele[5], und hier wird daher oft durch Zutritt des Furchtbaren der Allgemeinbegriff des Furchterregenden verstärkt. Der gewaltsam Verstorbene, so gehe die Sage, sei noch einige Zeit nach seinem Tode über die erlittene Gewaltthat mit Furcht und Schrecken erfüllt, und beim Anblicke seines Mörders von neuem in Schrecken gestürzt, errege er, unterstützt von dem bösen Gewissen, selbst entsetzt nun auch Entsetzen im Thäter[6]. Als dauernder krankhafter Zustand erscheint diese Erregung des Gemütes in der Schlaflosigkeit der Kinder oder in der bakchischen Ekstase. Der üble Seelenzustand kann hier durch äufsere Einwirkungen, wie Gesang und Bewegung, geheilt werden[7]. Ist eine Seele aber von Jugend auf von Schrecknissen erfüllt, so gewöhnt sie sich, in Furcht zu leben und wird so zur Feigheit herangezogen. Danach würde die Aufgabe dahin gehen müssen,

die Kinder von Jugend auf in der Überwindung von Schrecken und Furcht zur Tapferkeit heranzubilden[1]). Um die Jünglinge furchtlos zu machen, soll man sie zur bloſsen Übung den Schrecken des Krieges aussetzen[2]). Den Kindern gleich wird auch die Menge durch thörichte Zaubereien in Schrecken gesetzt[3]). Selbst bei dem Anblicke der Schönheit erfaſst die Seele ein Schauer, in Erinnerung an die Schrecken, die sie einst bei ihrem Sturze aus der Ideenwelt erlebte[4]).

Schon das Substantiv, der Schrecken, gewinnt neben der Bezeichnung des subjektiven Zustandes die Bedeutung objektiver Schreckbilder. Ganz auf das Objektive gerichtet ist vollends die adjektivische Form (δεινός), die nicht mehr, wie das Furchterregende (φοβερός), in der Bedeutung des Furchtsamen auf den ängstlichen Zustand des Subjekts gehen kann. Mit dieser Objektivität verbindet sich die Gröſsenvorstellung so eng, daſs das Wort bei Platon ganz wie in der Dichtung von der bloſsen Steigerung jeder beliebigen Eigenschaft durch das Gewaltige zum Furchtbaren fortschreitet, und sowohl im ernsten wie im ironischen Sinne eine überaus häufige Anwendung findet.

Die Sophisten sind die Gewaltigen schlechthin, die Überlegenen, die Helden der Dialektik und Rhetorik im Gegensatz zu den Weisen[5]). Sie sind gewaltige Staatsmänner, Rechtsstreiter, Redner und Kenner des Homer, gewaltig im einzelnen wie im allgemeinen[6]). In der Bedeutung des Furchtbaren beherrscht das Wort als technischer Ausdruck das ganze Gebiet des tragischen Geschehens. Zunächst bezeichnet es den Gegenstand, auf den sich die kriegerische Tugend der Tapferkeit bezieht, und bildet einen wesentlichen Bestandteil ihrer Definition[7]). Es ist das Furchtbare, in dessen Bekämpfung sich die Tapferkeit bewährt: Krankheit, Miſsgeschick, Armut, Krieg, Tod, Ungerechtigkeit und Laster[8]). Es bildet den Lokalton für alle die mannigfaltigen phantastischen Vorstellungen des Jenseits; Persephone, Styx, Kokytos, Hades sind schon als Namen furchtbar, wie viel mehr die Vorstellungen und Gesichte, die sich ihnen anschlieſsen[9]). Auch das Göttliche, als Gegenstand frommer Scheu, fällt unter den

Begriff, wenn der Gedanke ihrer möglichen Verletzung hinzutritt[1]). Vollends die Handlungen, die vermessen die Scheu vor dem Gesetz und den Göttern durchbrechen, Totschlag und Mord, die Thaten der Göttersöhne und Heroen, des Theseus, Peirithoos, die Blutschuld Orests, das Schicksal des Tantalos und die Leiden der Seele und des Leibes, die, wie Siechtum und Wahnsinn, das ganze Leben des Menschen verderben, bilden den reichen Apparat des Furchtbaren und der tragischen Dichtung[2]).

Platon bleibt in seiner Auffassung des Furchtbaren und des Tragischen nicht nur dem Sprachgebrauche der Dichtung durchaus treu, sondern vermag dadurch auch dem Inhalte der griechischen Tragödie gerecht zu werden, die den Grad des Furchtbaren, das sie in ihren Dienst zieht, nicht eben allzu ängstlich bemifst. Hatte Lessing hinsichtlich des Aristoteles Recht zu betonen: er hätte nicht von Schrecken, sondern von Furcht geredet, so würde das sachlich, und für Platon wenig zutreffend sein, dessen Auffassung trotz aller entgegenstehenden Reflexionen, eine weit unmittelbarere und dem Geiste der Dichtung verwandtere ist.

Das mit der Gröfse unlöslich verbundene Furchtbare oder Schreckliche und das Klägliche sind von Platon als die für die Tragödie charakteristischen Bestandteile erkannt. Die Begriffe sind terminologisch fixiert und geläufig; aber sie werden nicht aufeinander bezogen, sondern wirken, nebeneinander oder geschieden, als mächtige Handhaben des Dichters, jeder in seiner Weise, auf den Zuschauer ein[3]). Ähnlich, noch nicht zu einer reflektierten Theorie verbunden, sondern in einzelnen Bemerkungen über das Tragische und verwandte Gegenstände zerstreut, dem aufmerksamen „Leser“ aber gar wohl zugänglich, finden sich bei Platon alle Bestandteile der aristotelischen Tragödiendefinition bereits vor.

4. Das Häfsliche.

Die Schwierigkeiten, welche die begriffliche Bestimmung des Schönen bei Platon zeigte, stellen sich auch der Einsicht in sein Gegenteil, das Häfsliche, in den Weg.

Wie die Schönheit im engeren Sinne als Vorzug des Körpers galt, so grenzt sich auch die körperliche Häfslichkeit schärfer von dem allgemeinen Begriffe ab, der vielfach mit dem Schimpflichen und Schändlichen verschmilzt, und damit in die moralische Beurteilung hinübergreift[1]).

Die körperliche Häfslichkeit tritt, als eine selbständige Art des Übels, der Krankheit und Schwäche an die Seite. Wie die Tugend der Seele gleichsam ihre Gesundheit und Stärke ist, so gilt die Schlechtigkeit als ihre Krankheit, Häfslichkeit und Schwäche. Das Übel bezüglich des Vermögens ist die Armut; die Übel des Körpers sind: Schwäche, Häfslichkeit und Krankheit; und in der Seele sind sie: Ungerechtigkeit, Unbildung und Feigheit. Während Schwäche und Krankheit wohl auch zusammengefafst werden, bewahrt das Häfsliche nicht nur am Menschen, sondern auch an Tieren und Pflanzen seine Selbständigkeit[2]).

Der Häfslichkeit des Leibes soll in der Seele nicht sowohl die Ungerechtigkeit, sondern die Unwissenheit entsprechen. Die Ungerechtigkeit ist, gleich der Krankheit, ein Zustand des Aufruhrs und des Zerwürfnisses, in den das von Natur Verwandte gerät. Dieser Widerstreit besteht in der Seele zwischen der Meinung und den Begierden, dem Mute und den Lüsten, der Vernunft und der Unlust. Die Seelenkrankheiten sind Feigheit, Ausschweifung und Ungerechtigkeit.

Das Häfsliche ist hingegen in der Seele nichts anderes, als im Leibe, es ist überall nichts als das mifsgestaltete Geschlecht der Mafslosigkeit. Wie in der Bewegung die Ungemessenheit darin besteht, dafs man trotz der Fähigkeit zur Ausführung und des vorgesteckten Zieles, im einzelnen Anlauf vorbeischiefst, so ist die Häfslichkeit der Seele ein Vorbeigreifen an dem Ziele der Wahrheit, ein Vorbeidenken[3]).

Die Schönheit des Seelenlebens wird so, indirekt durch die Häfslichkeit, darauf zurückgeführt, woher auch alles Ebenmafs des Körpers stammt, auf die Vernunft. Es wird der intellektuelle Charakter des Schönen, und die Unvernunft des Häfslichen, dem Moralischen gegenüber betont; wie denn auch der Eros die Häfslichkeit ebenso scheut, wie er die Schönheit aufsucht[4]). So wenig sich nun auch dieser Ge-

danke bei Platon durchgeführt findet, so fällt ihm doch, als Versuch, die ästhetischen und moralischen Werte auseinander zu halten, einige Bedeutung zu. Nicht selten spricht sich die besondere Natur der Werte in ihren negativen Formen schärfer als in den positiven aus, wie ja auch die Strafe das Laster schärfer von der Häfslichkeit trenne, als die Anerkennung Tugend und Schönheit[1]).

Auch einzelne konkrete Formen des Häfslichen werden gelegentlich berührt, aber nicht näher erörtert. Dazu gehört, aufser den Mifsformen, welche an das Tragische und Komische anknüpfen, das Frostige. Es ist das abstrakt Verstandesmäfsige, sei es, dafs ihm der Gehalt des Gedankens fehlt, wie den leeren Wortspielen der Sophisten, sei es, dafs der Mangel sinnlicher Reize auch das Edle in den Augen dessen frostig erscheinen läfst, der von Jugend auf an jene gewöhnt ist[2]). Das Unfreie hingegen ist die Gebundenheit an die natürlichen Begierden und die hierdurch bedingte Verarmung der Seele, der Gegensatz zur gehaltvollen, reichentwickelten Natur[3]).

Auch das Herbe tritt der Süfsigkeit der Lust und den sinnlichen Reizen gegenüber, wenn die nüchterne Vernunft einem herben, gesunden Wasser verglichen wird; oder wenn dem herberen und wenig süfsen, aber Nutzen bringenden Dichter der Vorzug vor einem solchen gegeben wird, der alle Leidenschaften des Volkes aufzuregen weifs. Aber trotz dieser Vorzüge wird doch auch ein Mangel durch den Begriff bezeichnet, wenn der Wein als ein wohlthätiges Heilmittel gegen die Herbheit des Greisenalters empfohlen wird[4]). Diese Abirrungen zur Kargheit hin finden ihren Gegensatz im Üppigen, das als das Geschwollene, Ausschweifende, Schwülstige und Weichliche schon einer vorwiegend pädagogisch-sittlichen Beurteilung unterliegt[5]). Oft mit dem Furchtbaren verbunden, bezeichnet das Wilde oder Rohe, das schon im Tierreich das Ungezähmte vom Gezähmten scheidet, oder in der Landschaft dem Öden und Unwirtlichen gilt, die einseitig entwickelte oder überhaupt unkultivierte Natur der Seelen[6]).

VI. Die Kunst.

Den Gegensatz einer Natur- und Kunstschönheit kennt Platon nicht. Die Doktrin, welche die Sophistik, auf Grundlage der Naturphilosophie, aufbrachte, scheint zwar jenen Gedanken zu streifen; aber wie sie selbst nur einen praktischen Gesichtspunkt verfolgt, so tritt auch Platon ihr nicht im Interesse der Kunst, sondern der Naturauffassung entgegen. Man lehrte nämlich jetzt, mit der Tendenz eines religiösen und politischen Skeptizismus, was inhaltlich ganz im Einklange mit der uralten hellenischen Vorstellungsweise stand: den unbedingten Vorzug der Natur vor den Werken der Kunst, die Nichtigkeit der menschlichen Dinge gegenüber dem All. Das Gröfste und Schönste habe überall Natur und Zufall bewirkt, das Geringfügige die Kunst. Sie entnehme der vorhandenen Natur, und dem Grofsen in ihr, das Geringfügige, was sie selbst bildet und gestaltet und Kunstwerke nennt. Feuer, Wasser, Erde und Luft, die Weltkörper, Erde, Sonne, Mond und Sterne, der ganze Himmel, Pflanzen, Tiere und Jahreszeiten seien alle durch Zufall entstanden. Die Kunst sei nur eine späte Folgeerscheinung, ein vergängliches Erzeugnis sterblicher Wesen, und bringe nachträglich allerlei Spielerei hervor, die nicht viel mit der Wahrheit zu thun habe; Scheinbilder, die alle unter einander verwandt seien, ob sie nun die Malerei oder Musik oder deren Genossen erzeugten. Die Künste aber, die etwas Würdiges schaffen, entnehmen ihre Kraft der Natur selbst, wie Heilkunst, Ackerbau und Gymnastik. Auch die Staatskunst habe mit der Natur wenig, mit der Kunst nur zu viel gemein; wie denn die ganze Gesetzgebung nicht Natur, sondern ein Kunstprodukt unwahrer Aufstellungen sei[1]). So wenig Platon dieser politischen Doktrin beipflichtet, so ist das über die Kunst Gesagte doch wohl auch seine Meinung. Was er rügt, ist nur die philosophische Haltlosigkeit der ganzen Theorie, welche Kunst und Natur in einen falschen Gegensatz stellt.

Nur wenn Kunst, Vernunft und Gesetz das Frühere und Ursprünglichere ist, und die grofsen Naturwerke selbst der Kunst angehören, sei das Ganze begreiflich[2]). Die Ana-

logie führt von der geringen und mangelhaften menschlichen Kunst auf die grofse, weltbildende Kunst. Ein Gleiches setzte auch die griechische Volksvorstellung voraus, und der platonische Timäus, so gut wie der Phädon und der Staat, sind ganz von dieser Idee getragen. Der Gedanke, als könnte die menschliche Kunst auch in irgend einer Richtung nur mit der Natur in Konkurrenz treten, den Anspruch erheben, eine Vollendung oder Vergeistigung derselben zu sein, liegt fern. Der höchst untergeordnete, technische Vorgang des Idealisierens, war zwar auch Platon nicht unbekannt, vermochte aber sein Urteil nicht irre zu führen. Das Kunstwerk schlechthin ist und bleibt für den Griechen das All und die Natur. Die Mängel der platonischen Kunstauffassung sind freilich theoretisch so durchsichtig, dafs sie kaum einer weiteren Beleuchtung bedürfen. Jedoch, bei dem Mangel jeder eigenen Erfahrung über die Natur eines volkstümlich entwickelten Kunstlebens, könnte die Thatsache doch auch vielfach unterschätzt worden sein, die nun doch einmal bestehen bleibt, dafs Platon der einzige Denker ist, der die Kunst wirklich erlebt und gekannt hat. In dieser, wie in mancher anderen Richtung, möchten seine Gedanken vielleicht weiter reichen als der kurze Schritt unserer Säkularrechnung, der noch kein perikleisches Zeitalter überholt hat.

1. Der Begriff der Kunst.

Die Kunst im weitesten Sinne fällt zusammen mit Wissenschaft und Vernunft, und bildet als bewufstes Geistesleben den Gegensatz zum Zufall oder dem, was man wohl fälschlich Natur nennt[1]; sie mufste daher nähere Bestimmung in der Gliederung der Vernunftthätigkeiten finden. Wenn Kant seine Kunsttheorie an das Wort aus dem Volksmunde anknüpft: das ist keine Kunst, sondern eine Wissenschaft, so führt Platon der entgegengesetzte Ausgang zu dem Zugeständnis: dafs die Kunst zwar keine Kunst ist, und zu der Forderung: dafs sie eine Kunst sein sollte.

Die Künste oder Wissenschaften sind entweder ganz frei von Handlungen, als blofse Erkenntnisse, oder sie bedienen

sich, wie die Baukunst und jedes Handwerk, eines den Handlungen immanenten, zugehörigen Wissens und stellen so die früher nicht vorhandenen, durch sie hervorgebrachten körperlichen Dinge dar. Diese Künste sind praktisch[1]). Zu welchem Gebiete Platon nun die Kunst gerechnet hat, kann zweifelhaft sein; denn das Praktische wird so eng gefafst, dafs das eigene Handanlegen dazu erforderlich ist, und der Baumeister z. B., der nicht selbst mitarbeitet sondern nur auszuführen befiehlt, der erkennenden Kunst, und zwar einer Art derselben, der anweisenden Kunst, zugewiesen wird[2]). Der Einteilungsgrund ist so äufserlich gefafst, weil es Platon hier nur um Bestimmung des Staatsmannes, des anweisenden Künstlers insbesondere, zu thun ist. Hiernach würde der Maler und Bildhauer zur praktischen Kunst gehören, der Baumeister hingegen nicht, und für den Musiker und Dichter bliebe die Sache sehr zweifelhaft. Erst Aristoteles nimmt diesen Gesichtspunkt in schärferer Unterscheidung wieder auf. Eine begriffliche Abgrenzung von Thun, Hervorbringen und Bilden hat Platon nicht gegeben, vielmehr lehnt er sie gelegentlich, als in das Gebiet der Wortunterscheidungen des Prodikos fallend, ab[3]) und gebraucht die Worte selbst ohne festes Princip. So wenig das Handanlegen für die Künste bestimmend ist, so wenig kann der Begriff des Praktischen an die Handanlegung gebunden werden. Auch die blofse Rede ist eine Handlung, und wie es Künste giebt, in denen das ganze Handeln Rede ist, so entbehren andere der Rede ganz, indem sie blofs im Hervorbringen bestehen, wiederum andere verbinden beides in sich[4]).

Aus dem blofsen Begriffe des Wissens heraus kann Platon weder zu einer Abgrenzung, noch zu einer Gliederung der Kunst gelangen, sondern nur auf eine Rangordnung der einzelnen Künste hingeführt werden. Er kennt nur ein begriffliches Wissen, das in den Künsten in verschiedenem Grade angetroffen werden kann. Mit diesem quantitativen Unterschiede verbindet sich dann der äufsere Einteilungsgrund, dem Platon meist in der Behandlung der Künste folgt.

Die Künste sind entweder erziehliche, oder sie sind werk-

bildend. Jene sind die genaueren, wie die Kunst des Rechnens und des Messens, diese sind weniger genau[1]). Sieht man in den letzteren von Zahl und Mafs ab, so bleibt nichts Wertvolles mehr übrig, sondern blofse Erfahrung, Übung und zufälliges Treffen der Sache. In ihrem Kreise lassen sich dann wieder zwei Gruppen unterscheiden, je nachdem sie sich mehr der genaueren Baukunst oder der weniger sicheren Tonkunst anschliefsen; aber freilich gehören hiernach zur Kunst auch die Heilkunst, der Ackerbau, Schiffahrt und Feldherrnkunde. Für den Begriff der werkbildenden Kunst nun wird der Terminus des Bildens (ποιεῖν) eingeführt. Wenn jemand etwas, was vorher nicht war, in das Dasein setzt, so sagen wir, er bilde, und nennen den Gegenstand ein Gebilde. Alles, was durch eine beliebige Ursache aus dem Nichtsein in das Sein tritt, ist ein Gebilde, so dafs die Hervorbringungen aller Künste Gebilde sind, und alle Werkleute sind Bildner. Freilich würden sie gewöhnlich nicht so genannt, sondern man übertrage den Namen des Ganzen auf den Teil, der sich mit der Musik und den Versmafsen befafst. Nur hier spreche man von Poeten. Zum Bilden überhaupt hingegen gehört auch der Landbau und alle Bemühungen um tote Körper, das Zusammenfügen und Gestalten der Gerätschaften, sowie die Nachbildung. Die bildende Kunst steht der blofs aneignenden gegenüber, die das erziehliche sowohl als das erwerbende Thun umfafst. Das Herausstellen eines Gegenständlichen ist danach der die bildende Kunst bestimmende Zug[2]).

Die bildende Kunst ihrerseits wird in eine göttliche und eine menschliche, und jede dieser wiederum in eine freibildende und eine nachbildende gegliedert[3]). Wie Gott neben den wirklichen Dingen auch ihre Traum- oder Schatten- und Lichtbilder schafft, so bringt der Mensch sein Haus zwar frei hervor, das Bild des Hauses aber nachbildend. Während man nun gewöhnlich nur diejenige Nachbildung eine Nachahmung nennt, welche, ohne Werkzeuge zu gebrauchen, durch den eigenen Körper oder die eigene Stimme anderes darstellt, dehnt Platon die nachahmende Kunst auf das ganze Gebiet der nachbildenden aus[4]). Ein wirklich freies Bilden,

d. h. ein Schaffen, kennt Platon auch bei der Gottheit nicht. Auch sie ist an das Vorbild der Ideen gebunden. Nur die Idee des Guten führt auf den Grenzbegriff seiner Weltanschauung, den er nicht mehr zu Ende denkt.

2. Die nachahmende Kunst.

Was unter der Nachahmung in der Kunst zu verstehen ist, kann zunächst nicht zweifelhaft sein. Wie man bei der Nachahmung im gewöhnlichen Sinne, die Stimme des anderen in der seinen, oder die Gestalt des anderen in der seinen darstellt, so hält sich auch die nachahmende Kunst direkt an einen Gegenstand; sei es nun, dafs es ihr auf ein genaues Ebenbild desselben ankommt, so dafs sie sich fest an die Verhältnisse in Länge, Breite und Tiefe und die zugehörigen Farben hält, sei es, dafs sie nur den Schein der Gleichheit bezweckt, und daher je nach dem Standpunkte die Verhältnisse abändert[1]).

Schon dieses beweist, dafs die Nachahmung keine sklavische zu sein braucht. Wie sie hier aus äufserlich technischen Gründen Veränderungen mit dem Objekt vornimmt, so kann sie solche auch idealisierend anbringen. Die Schilderung, welche Platon von dem Entwurfe des Staates giebt, lehnt sich offenbar an das Verfahren des Malers an. Er läfst ihn nach beiden Seiten hinblicken, nach der Idee des Gerechten, Schönen und Mafsvollen, und wiederum nach den menschlichen Erscheinungen derselben, und nun mischend und verbindend das Werk ausführen: „Oder sollte man den für einen minder guten Maler halten, der ein Beispiel hingestellt hat, wie wohl der schönste Mensch aussehen sollte, und nur den Nachweis nicht führen kann, dafs auch ein solcher Mensch in Wirklichkeit sein könne?“ Ist es ja doch schon in der Natur der That begründet, dafs sie niemals ebenso das wahre Wesen trifft, wie die Rede[2]). Dafs die Kunst also idealisieren könne und solle, dafs sie also „philosophischer sein soll, als die Geschichte“, diese aristotelische Formel war der Sache nach Platon keineswegs unbekannt. Auch den Ausdruck einer historischen Nachahmung gebraucht

er gelegentlich, um die sophistische Scheinnachahmung von derjenigen zu unterscheiden, die ihren Gegenstand doch wenigstens kennt[1]).

Alle Vorschriften, die er für die Rhetorik im Phädros aufstellt, oder für die im Staate geduldeten Künste, setzen voraus, dafs die Kunst sich auch nach den Ideen richten könne und solle, und dafs es keineswegs in ihrem Wesen liegt, nur deren Abbilder nachzuahmen. Der Tadel, welcher sich gegen die nachahmende Kunst richtet, geht nur darauf, dafs die Künstler thatsächlich jene erforderliche Kenntnis nicht besitzen, oder ganz andere Zwecke als die der Erkenntnis verfolgen.

Der Mangel des Begriffes der Nachahmung liegt vielmehr in der unentwickelten ästhetischen Theorie, die, vom Begriffe des Wissens abhängig, keinen Platz für die Phantasie darbietet. Denn ob das Vorbild der Nachahmung ein sinnlicher Gegenstand oder die Idee ist, ändert am wesentlichen nichts. Dort ist die begriffliche Erkenntnis, hier die sinnliche die einzige Norm der Kunst. Der Begriff der Nachahmung ist ein unfruchtbarer, er fördert die ästhetische Einsicht nicht. Er ist ein zu enger, denn er behindert den Gedanken eines Systems der Kunst, indem er die Grundlage der anderen Künste, die Baukunst, von ihr ablöst. Es ist auch ganz gleichgültig, was da nachgeahmt werden soll, ob innere Zustände der Seele oder Formen des Körpers. Die Nachahmung ist ein unproduktives Princip, trocknet das ästhetische Leben auf. Die nachahmende Kunst sei in jedem Falle Spiel und kein Ernst; aber sie könne Spiel im edlen Sinne des Wortes, und sie könne Spielerei sein, und auch dann bleibe sie noch das Kunstvollste und Anmutigste dieser Art[2]). Sie gehört zum Schmuck des Lebens und zieht daher sofort in den Staat ein, wenn er von der Beschränkung auf das blofs Notwendige sich zu höheren Stufen erhebt.

Der Begriff der Nachahmung ist bei Platon ein sehr schwankender. Der letzte Grund, die Nachahmung zum Wesen der Kunst zu machen, lag wohl darin, dafs der Begriff des Schaffens, auch in der Gottheit, Platon noch fehlt. Ohne weltfreien Gott giebt es auch keine freie Phantasie.

Auch Gott wird von Platon als Künstler gedacht, der nach ihm gleich ewigen Ideen die Welt und die Dinge bildet; auch er ist ein nachahmender Künstler.

Wird Gott ausnahmsweise als Schöpfer der Ideen gedacht, und damit als Urheber der Originale der Dinge, so braucht Platon den ganz ungewöhnlichen, den Dichtern entlehnten Namen, den des Phyturgen[1]. Wird hingegen von Gott als Demiurgen gesprochen, so ist sein Werk schon eine Nachbildung der Ideen. Dieses Bilden nach dem Originale wird aber meist nicht mehr als Nachbilden bezeichnet, sondern erst die Schatten der Dinge sind die göttlichen Nachbilder. Ähnlich ist die höchste Staatsform, in der das Wissen selbst herrscht, nicht mehr, wie die sechs anderen, eine Nachahmung genannt, obwohl sie sich doch auch nach den Ideen richtet. Auch die aus der höchsten Erkenntnis erwachsende Tugenderzeugung habe es nicht mit Nachbilden zu thun. Dasselbe würde dann auch für jedes Bilden nach der Idee gelten, sowohl des Handwerkers als des wahrhaften Künstlers. Der Tischler ist der Demiurg der Bettstelle[2]. Je nachdem die eine oder die andere Betrachtung gilt, wechselt dann auch, in der Reihenfolge der Nachahmer, der Künstler seine Stelle; es kann die zweite, dritte, vierte sein von der Wahrheit. Schafft er nach den Ideen, so heifst er entweder überhaupt nicht Nachahmer oder der rechte Nachahmer, und steht wie der der Werkmeister auf der zweiten Stufe. Richtet er sich nach den Abbildern, nach den Dingen in der Natur oder Kunst, so steht er an dritter Stelle und verfährt blofs historisch. Giebt er endlich nur den Schein der Dinge, so ist er der Nachahmer im gewöhnlichsten Sinne, der geringgeschätzten nachahmenden Kunst[3].

Auch der Prozefs der Nachahmung ist ein verschiedener. In der engsten und gang und geben Bedeutung des Wortes wird die Stimme und die Gestalt eines anderen durch die Stimme und die Gestalt des Nachahmenden abgebildet[4]. Diese Form findet ihre Stelle in den speciell nachahmend genannten Komödien, Tragödien und Partien des Epos. Der Dichter oder Darsteller mufs sich in Stimme und Gestalt dem Nachahmenden ähnlich machen[5]. Sie verstöfst gegen die Wahr-

heit, indem der Mensch sich selbst aufgiebt und ein anderer wird. Sie ist an die mannigfaltigen und leichter darstellbaren Leidenschaften verwiesen und schadet, indem ihre Darstellungen in den Charakter übergehen. Es wird endlich Unmögliches angestrebt, da die Naturbeschränkung des Menschen ihm es unmöglich macht, vielerlei und gar solches nachzuahmen, was aufserhalb seiner Lebensgewohnheit liegt[1]). Aber auch alle übrige Poesie ist Nachahmung im weiteren Sinne, durch einfache Erzählung. Von Homer an sind alle Dichter Nachahmer von Schattenbildern. Homer ahmt heilkundige Reden und alles mögliche andere nach[2]).

Hier, wo die unmittelbare subjektive Unwahrheit zwar vermieden ist, bleibt die objektive bestehen. Der Dichter kennt die Dinge nicht, die er nachbildet. Denn wenn er ein wirkliches Wissen besäfse, könnte er sich nicht mit seinen Bildern begnügen, sondern würde wirkend in die Welt eingreifen. Er hat aber weder selbst Kenntnis von ihnen, noch eignet er sich durch Umgang mit Wissenden, wie es der Handwerker thut, eine richtige Meinung an, sondern bildet, was dem Volke und den Ungebildeten schön erscheint. Alles das hindert jedoch nicht, dafs es eine richtige und gute Nachahmung geben kann, in welcher der tüchtige Mann die einfachen und ihm verständlichen tugendhaften Charaktere darstellt[3]).

Neben der Dichtkunst ist die bildende Kunst, und vorzüglich die Malerei, eine auf den Schein gerichtete Nachahmung. Sie täuscht absichtlich durch perspektivische Gröfsenverschiebung und den Schein der Körperlichkeit. Sie stellt die Körper durch Gestalt und Farbe dar[4]).

Auch die Musik ist durchweg nachahmend[5]). Eine Musik ohne Worte, die angeben, was nachgeahmt wird, ist zu verwerfen, denn aus blofsen Rhythmen und Harmonien ist es schwer zu wissen, was dargestellt wird. Sie kann, wie die Malerei durch Gestalten und Farben die Körper nachahmt, durch die Stimme die Stimme der Dinge nachahmen. Sie soll aber nicht einen einzelnen Gegenstand etwa durch Vereinigung von Tier- und Menschenstimmen und alle möglichen Instru-

mente und Töne nachahmen. Die Musik stellt das Benehmen schlechter und guter Menschen dar, und das kann sie nur durch eine Analogie, die zwischen den Rhythmen und Harmonien und den Charakteren besteht, ausführen. Welche Taktart einer jeden Lebensweise zugehörig ist, kann nur der Musikkenner entscheiden [1]). Hier ist also die Nachahmung keine direkte. Der Gegenstand ist an sich nicht schon klingend und tönend, sondern wird in das Musikalische übertragen. Diese Art der Nachahmung verbreitet sich, durch Vermittlung der Analogie, nun auch auf die bildenden Künste, auf Farben und Gestalten; hier aber hat bereits die Natur jene indirekte Darstellung vollzogen, so daſs in dem Künstler wieder die direkte überwiegt.

Ähnlich wie in der Musik verhält es sich mit dem Tanz. Die Nachahmung des Gesprochenen durch die Stellung hat die ganze Tanzkunst geschaffen. Alle Tänze sind Nachahmungen des Benehmens, wie es bei Handlungen, Schicksalen und Charakteren vorkommt. Aber in dieser Aufgabe geht der Tanz doch nicht auf. Nur die eine Art desselben ahmt die Worte der Muse nach in Richtung des Groſsartigen und Edlen; die andere hat die Schönheit der Glieder und Teile des Körpers selbst, das Ziemliche in Beugung und Streckung, zum Zweck, und giebt jeder einzelnen den gehörigen Rhythmus der Bewegung, der sich so über den ganzen Tanz ausbreitet [2]).

In der Richtung endlich der Musik und des Tanzes liegt auch die Nachahmung in der Sprache. Das Wort ist nicht eine Nachahmung der Stimme der Dinge, das Nachkrähen ist kein Benennen des Hahnes. Die Sprache ahmt aber auch nicht so nach, wie die Musik es thut, wenngleich es auch durch die Stimme geschieht, und auch nicht das, was die Musik nachahmt. Sie ahmt nicht die Stimme der Dinge nach, sondern ihr Wesen, und sie thut es durch Buchstaben und Silben. Auch hier ist die Nachahmung nur durch Analogie möglich; wie etwa das R eine Analogie mit der Bewegung, das P, im Zusammendrücken der Lippen, eine Beziehung zum Festen und Gebundenen haben soll. Während es in der Nachahmung der Malerei nur auf die Richtigkeit ankommt,

sind die Benennungen der Sprache nicht nur richtig, sondern auch wahr [1]).

So entfernt sich der Begriff der Nachahmung immer mehr von seiner einfachen und unmittelbaren Bedeutung. In allen Formen aber ist es ihm wesentlich, dafs zwischen dem Urbilde und dem Nachbilde ein Unterschied besteht, da es sich sonst um ein Verdoppeln, aber nicht um ein Nachbilden handeln würde. Der Begriff des Ähnlichen, der dem Abbilde zu Grunde liegt, ist ein qualitativer. Er wird durch blofs quantitative Veränderung, durch Abzug und Hinzufügung nicht sogleich aufgehoben, sondern hat einen weiten Spielraum innerhalb des Richtigen frei. Auf die Nachahmung aber ist alle musische Kunst beschränkt [2]).

3. Der Zweck der Kunst.

So wenig Platon den Begriff einer Kunstschönheit im Unterschiede von der Naturschönheit formuliert, so wenig unterscheidet er eine schöne Kunst von einer blofs nützlichen. Wie die Werke der schöpferischen Kunst, die der Gewerke, zugleich nützlich und schön sind, so ist auch im musischen Kunstwerk der Nachahmung der Schönheit die Nützlichkeit oder die sittliche Wirkung verbunden. So wenig Platon die einzelnen Momente, auf denen die Schönheit der Kunstwerke beruht, scharf auseinander gehalten hat, so wenig gestattet seine Darstellung, die Schönheit auf den sittlichen Zweck und die Zweckmäfsigkeit der Ausführung einzuschränken, sondern auch das Schöne im rein ästhetischen Sinne behält darin seine Stelle.

So wird die nachahmende Kunst mit dem Schmuck des Lebens zusammengefafst, weil sie nur zum Vergnügen oder Spiel, aber nicht zu ernsten Zwecken da sei [3]). Die hervorragend schönen Werke des Pheidias werden als Beispiel künstlerischen Erfolges erwähnt. Die Tiere auf den Bildwerken werden in demselben Sinne schön genannt, wie die lebenden. Es wird darüber gestritten, ob das Gedicht des Simonides schön und richtig, d. h. in sich übereinstimmend oder widerspruchsvoll gedichtet sei. Wer eine Tragödie schön

gedichtet zu haben meinte, habe sie nach Athen gebracht; obwohl gemeiniglich nur die guten Dichter Schönes schaffen, sei der Päan des Tynnichos das schönste Gedicht, so daſs hier der schlechteste Dichter das Schönste gemacht habe. Die Ilias übertreffe in dem Maſse die Schönheit der Odyssee, als Achilleus vorzüglicher wie Odysseus ist. Die bildenden Künstler geben entweder die Verhältnisse der schönen Gegenstände genau wieder oder verändern sie perspektivisch, um den Schein des Schönen herzustellen. Neben der Nachahmung der Worte hat der Tanz die Schönheit des Körpers, seiner Stellungen und Bewegungen darzustellen; die Musik soll dem Schönen, das sie darstellt, ähnlich sein, und unbekümmert um die Wirklichkeit entwirft der gute Maler das Urbild eines vollendet schönen Mannes. Das Schönste, was einem Gegenstande in Wahrheit zukommt, hat die preisende Rede auszuwählen, nicht aber das Gröſste und Schönste schlechtweg zusammenzuhäufen; der Strom der Rede ist von allen Strömen der schönste, und der schönen Rede paſst sich der Rhythmus in der Dichtung an. So wird denn auch die Definition des Schönen, als das für das Gesicht und Gehör Angenehme, damit begründet, daſs alle Kunstwerke uns durch diese Sinne vermittelt werden[1]). Es wäre nur durch Willkür möglich, der Schönheit, sofern sie mit der Kunst in Beziehung gebracht wird, eine andere Bedeutung zu geben, als ihr sonst überall zukommt. Nur weil die Kunst nicht, wie die Natur, als gegeben vorliegt, sondern in die freie Handlung des Menschen gestellt ist, gewinnen in ihr die für dieses Handeln gültigen sittlichen Normen und technischen Regeln einen gröſseren Nachdruck. Von dem Inhalt und Zweck des Kunstwerkes läſst sich die Ausführung nicht trennen, und auch seine Schönheit geht aufdiese über, wenn hier nicht etwa bloſs ein, in dieser Verbindung allerdings sehr verbreiteter, laxer Sprachgebrauch vorliegt. Wie der Künstler selbst, seiner Fähigkeit nach beurteilt, tüchtig oder gut ist, so wird auch die Ausführung, wenn in abstrakter Weise ihre Möglichkeit und Zweckmäſsigkeit beleuchtet wird, als die leichteste oder beste bezeichnet[2]). In der konkreten Beurteilung hingegen des Verhältnisses der Mittel zum Zweck oder der Teile zum

Ganzen herrscht der Begriff des Schönen vor. So werden einzelne Aussprüche Homers, schön oder nicht schön gesagt, oder Erzählungen des Hesiod, schön erlogen, genannt[1]), wobei man zwischen Zweck und Mittel, Technik und Gehalt nicht wohl einen Unterschied machen kann. Es heifst schön dichten, schön singen oder tanzen; der Topf ist schön gebrannt, die Seele von der Tonkunst schön erzogen; nicht vielerlei kann derselbe Künstler schön ausführen[2]). Der Zweck der Kunst bestimmt sich daher wesentlich nach dem Begriffe des Schönen selbst und enthält die gleiche Vielseitigkeit wie jener.

4. Die Kunstthätigkeit.

Dem Gegensatz der idealen Kunstaufgabe und ihrer Erscheinung in der Wirklichkeit entspricht auch das geistige Verhalten des schaffenden Künstlers; beide werden mit dem Mafsstabe der Erkenntnis bemessen.

Platon ist es zwar keineswegs unbewufst, dafs ein wesentlicher Trieb der menschlichen Natur ihn zur Kunstthätigkeit hinführt. Aus der allgemeinen animalischen Grundlage des Thätigkeitstriebes scheidet er ein engeres, ausschliefslich menschliches Vermögen ab. Aller Jugend sei es sozusagen unmöglich, in Körper und Stimme Ruhe zu halten; das wolle sich immer bewegen und lärmen; es springe und hüpfe, als wolle es vor Vergnügen tanzen und spielen, oder ergehe sich in allen möglichen Tönen[3]). Aus einem Überschufs an Lebenskraft und einer heiteren Gemütsstimmung leitet Platon diese an sich zwecklose Thätigkeit her. Kein Vogel singe, wenn ihn hungert, friert, oder sonst Ungemach trifft; weder die Nachtigall selbst, noch die Schwalbe oder der Widehopf, von denen es doch hiefse, sie klagten um ein Leid. Nur die Todesfurcht der Menschen lasse sie über die Schwäne solche Lügen vorbringen, als sängen sie in der Todesbetrübnis, während sie sich doch, als Diener des Apollo das Glück des Hades vorhersehend, über diesen Tag mehr als alle anderen freuen[4]). Aus dieser animalischen Grundlage erwächst die Kunstthätigkeit doch nur durch Vermittlung insbesondere

menschlicher Geisteseigenschaften. Die übrigen Lebewesen haben keinen Sinn für die Ordnung in ihren Bewegungen, die wir Rhythmus und Harmonie nennen. Uns aber haben die Götter diese mit Lust verbundene Auffassung des Rhythmischen und Harmonischen verliehen[1]). Dieser glücklich erfaſste Ausgangspunkt führte nun aber Platon nicht auf die Entwicklung einer eigenen, künstlerischen Geistesthätigkeit, der Phantasie, sondern der umfassenden Bedeutung entsprechend, die er der Harmonie und dem Maſse beimiſst, wird auch der subjektive Prozeſs der Kunst wesentlich begrifflich normiert gedacht. Was sich hieraus nicht rechtfertigen läſst, erscheint ebenso unzulässig, wie das über die sittlichen Normen hinausliegende Kunstwerk. So tritt, nur auf die Natur des Begriffes gestützt, die Forderung der Universalität aller wahrhaften Kunstthätigkeit auf. Die Frage, welche das Gastmahl bejahte, der Staat aber in Hinblick auf die thatsächliche Beschränkung der Menschen verneinen muſs: ob der nämliche Dichter eine Tragödie und Komödie schreiben könne, ist an sich durch die Einheit des Begriffes der Dichtkunst entschieden. Nur weil er nicht kunstmäſsig verfahre, verstehe der Rhapsode nur über Homer, und nicht über die anderen Dichter zu reden[2]). Es wird eine philosophische, dialektische Bildung für den Künstler, namentlich für den Redner beansprucht. Selbst das metaphysische Element wird in seiner Bedeutung für die Redekunst nicht verkannt, und der Spott, den Platon gegen den Verkehr des Perikles mit Anaxagoras richtet, soll wohl die Wahrheit nicht aufheben, daſs alle die groſsartigen Künste eines solchen Zusatzes an Spekulation über die Natur der Dinge bedürfen, welcher ihnen erst ihre Würde und Sicherheit verleihe[3]). Dazu tritt die Forderung des dialektischen Beherrschens des Gegenstandes, um den es sich handelt. Der Redner soll die menschliche Seele und ihre Affekte kennen, um der Wirkung gewiſs zu sein, die er bezweckt. Obwohl dieser wissenschaftlichen Bildung gegenüber die Regeln und Ratschläge in den Handbüchern der Rhetorik nur als nichtige Kunststückchen erscheinen, so wünscht Platon doch auch in ihrer Beurteilung

Urbanität und Umsicht gewahrt zu wissen, und räumt ihnen wohl auch in begrenzterem Maſse einen Spielraum ein. Ebensowenig verkennt er die Notwendigkeit der Naturbeanlagung, zu welcher das Wissen erst hinzutreten muſs, um den wahren Redner zu bilden[1]).

Diesem auf Wissen gegründeten Können steht die herrschende Kunstübung gegenüber. Sie geht nicht auf dem Wege der Erkenntnis auf das Wesen der Dinge aus, auch nicht in der richtigen Meinung auf die wirkliche Natur der einzelnen Gegenstände, sondern sie folgt der bloſsen Wahrscheinlichkeit und ist auf Scheinbilder gerichtet[2]).

An Stelle der Sicherheit der begrifflichen oder mathematischen Erkenntnis tritt hier die Schulung der Sinne, bloſse Erfahrung und Übung oder die glückliche Mutmaſsung, die erst durch vieles Mühen und Versuchen ihre Kraft gewinnt[3]). Das hat dann zur Folge, daſs der Künstler die Geistesfreiheit einbüſst und dem Banausischen verfällt[4]). Aus der oberflächlichen Kenntnis der Dinge und der bloſsen Routine entsteht jener falsche Universalismus des Tausendkünstlers, der mit den Taschenspielern und Zauberern auf eine Stufe gestellt wird[5]).

Dieser Gegensatz, den der Rationalismus Platon aufdrängt, erschöpft jedoch keineswegs die Auffassung, die er von der Kunstthätigkeit gewonnen hat.

In dem Anspruche genialer Unmittelbarkeit des Schaffens, mit dem sich die ruhmredigen Rhapsoden brüsten, den aber auch die Werke der groſsen Künstler und das eigene Bewuſstsein Platons erheben, drängt sich ihm ein Moment auf, das sich zu der psychologischen Theorie und sokratischen Erkenntnislehre in seltsamen Widerspruch stellt. Nur aus einem Zustande der Begeisterung und scheinbar unbewuſster geistiger Produktivität läſst sich eine Reihe von Erscheinungen künstlerischen Schaffens verstehen. Halb ironisch und widerwillig, in rätselhaft widerspruchsvoller Stimmung entfaltet Platon vor uns diese Form der Kunstthätigkeit, die göttliche Ergriffenheit[6]). Auf das schönste und glücklichste hat er aus eigener Erfahrung heraus diesen Seelenzustand zu schildern vermocht und für alle Zeiten der rationalistischen Profanie-

rung des künstlerischen Geistes durch die Einsicht den Boden entzogen, dafs hier ein der Art nach von der Erkenntnis verschiedener geistiger Vorgang anzuerkennen sei. Aus Mitleiden haben uns die Götter Apollon und die Musen zu Genossen gegeben und dazu Dionysos als Dritten [1]). Der eminent positive Charakter, den hier die Ironie annimmt, schlägt alle Bedenken aus dem Felde, die sich aus der Rüstkammer der Theorie waffnen. Aber freilich schneidet diese Zurückführung der Kunst auf göttliche Eingebung auch jeder Annäherung der Untersuchung an die Erscheinung selbst den Weg ab. Es wird kein Versuch gemacht, über die bildliche Schilderung hinaus in das Wesen der Phantasie einzudringen, oder es begreifbar zu machen, warum hier ein Unbegreifliches vorliegen kann und mufs, worin freilich auch das letzte Ziel und die unüberschreitbare Grenze aller ästhetischen Erkenntnis gelegen hätte.

Im einzelnen ist es zunächst die Begeisterung, die im Gegensatze zur Kunstmäfsigkeit in einer reinen und empfänglichen Seele erregt wird, die Gottergriffenheit und ein Aufsersichsein, eine Entrückung, was allein gestattet, die Schwelle der Poesie zu überschreiten [2]). Dieser Zustand wirkt, wiederum durch seine Schöpfungen Begeisterung bei anderen weckend, fort, wie der Magnet seine Kraft von Ring auf Ring einer Kette überträgt. Er kann nicht willkürlich erregt und auch nicht auf andere Gebiete übertragen werden, er ist sporadisch und exklusiv. Die fremde Schöpfung läfst ihn völlig gleichgültig; der gröfste Reichtum geht hier mit der gröfsten Armut Hand in Hand, und aller Eigenwille tritt aus der zum Organ der Gottheit gewordenen Seele zurück. Man haftet nicht am einzelnen, sondern schwärmt den Bienen gleich, ein leichtbeschwingtes Volk, durch die Gärten und Haine der Musen. Wie Quellen strömen die Seelen es willenlos aus; sie decken ihnen selbst Unbekanntes auf und stehen urteilslos dem eigenen Thun gegenüber.

Diese Bestimmungen und Schilderungen der Kunstthätigkeit finden jedoch ihre Entwicklung nur im Anschlufs an einzelne bestimmte Künste, die Rhetorik und die Dichtkunst,

und gestatten keine unveränderte Ausdehnung auf alle Gebiete der Kunst.

5. Die Künste.

Eine Gliederung der Künste, die das Bewufstsein ihrer Zusammengehörigkeit oder Totalität verriete, fehlt bei Platon.

Historisch angesehen hält er die plastische und plektische, oder keramische und textile, Kunst für die ältesten, da sie ohne Benutzung des Eisens möglich waren und das nächste Bedürfnis des Menschen befriedigten[1]. Die Scheidung der Künste nach der Genauigkeit ihrer Technik führt nur zur Absonderung der Musik und der ihr verwandten Künste von der Baukunst und den sich ihr anschliefsenden, und überschreitet die Grenze der musischen Kunst[2]. Die gewöhnlichen Einteilungen sind ganz äufserlich und schliefsen sich an die Sinne des Gesichts und des Gehörs an, indem Malerei und Plastik jenem, Musik und Poesie diesem zufällt. Freilich drängt sich die Schwierigkeit auf, dafs man Handlungen und Einrichtungen nicht wohl hören könne, aber diesem Bedenken wird nicht weiter Folge gegeben[3].

Ganz fern liegt Platon der Nachweis, in welcher Weise diese verschiedenen Künste oder Formen der Schönheit sich etwa zu ergänzen bestimmt sind. Diese Unsicherheit der Auffassung spricht sich denn auch in den Bezeichnungen der Künste aus. Die Dichtkunst nimmt den Namen des Bildens für sich allein in Anspruch, der eigentlich das ganze Gebiet der Künste befafst, und die Tonkunst wiederum beansprucht den Namen für sich, welcher sachlich dem ganzen Gebiete der musischen Kunst zukommt. Während die Tonkunst sich mit der Dichtung und dem Tanze zu einer Einheit verbindet, werden Malerei und Plastik von der Baukunst abgelöst, und isoliert wie diese selbst, nur sehr flüchtig und selten berührt.

Der Begriff der bildenden Kunst als Zusammenfassung der räumlichen Darstellung ist Platon fremd.

Die Baukunst gehört nicht in die nachahmende Kunst und findet bei Platon auch am wenigsten Beachtung. Nur zur bildlichen Erläuterung des Staatsgebäudes wird sie gelegentlich herbeigezogen, oder des Weltbaues, aber auch hier schon herrscht die Analogie mit dem Organismus bei Platon vor [1]). Für die gefestigte Tradition und strenge Gesetzmäſsigkeit der griechischen Baukunst mag es sprechen, daſs er sie als Beispiel für die Genauigkeit eines auf Maſs und Werkzeuge gestützten Verfahrens für kunstgemäſser als viele Wissenschaften hält [2]).

Als Vertreter der Bildnerei werden Polykletos und Pheidias aus Athen genannt. Pheidias repräsentiert die Plastik ähnlich, wie Homer die Poesie; er gilt als höchste Autorität: hältst du etwa Pheidias für einen schlechten Bildhauer? Auſserdem werden erwähnt Daidalos, der Sohn des Metion; Epeios, der Sohn des Panopeus und der Samier Theodoros [3]). Mit vollem Bewuſstsein der Bedeutung ihrer Leistungen läſst Platon diese Kunst auf die Anfänge ihrer Entwicklung zurückblicken: sie sagen, daſs, wenn Daidalos noch lebte und dergleichen Werke bildete, wie sie ihn damals berühmt machten, man ihn auslachen würde. Wie man mit den Bildhauern für die Lehrjahre einen festen Preis ausmachte, so nahmen auch die Sophisten diesen Bildungsgang auf, und zwar mit so gutem Erfolge, daſs Protagoras mehr verdient haben sollte, als Pheidias, der doch anerkannt schöne Werke schuf, und zehn andere Bildhauer dazu [4]). Den Reichtum bildnerischen Schmuckes der Tempel Griechenlands bezeugt die Schilderung des Poseidontempels im Kritias, dessen Hauptzierde den Gott, zu Wagen seine Rosse durch die Wogen treibend, zeigte, umspielt von Nereiden auf dem Rücken von Delphinen [5]).

Das Bild des Gottes ist der Mittelpunkt des religiösen Dienstes: man verehrt die Götter in ihren Standbildern, und obwohl sie kein Leben haben, glaubt man doch, daſs ihre Anbetung von den Göttern gnädig aufgenommen werde [6]).

Wie ein heiliges Götterbild gestaltet der Liebende seinen

Liebling aus und schmückt ihn, und verehrt ihn mit Opfern und begeisterten Festen, und wie ein Götterbild starren den schönen Knaben Charmides seine Genossen und Verehrer an [1]).

Das Isolierte, Abgeschlossene der Gestalt, oder die durch gleichmäfsiges Zusammenwirken aller Teile bedingte Harmonie wird von Platon an dieser Kunst hervorgehoben, wenn sie ihm zum Bilde einzelner Begriffsbestimmungen dient, während er für zusammengesetzte Gedankenreihen das Beispiel der Malerei herbeizieht. Die plastische Kunst gleiche darin der Dialektik, dafs sie ihre Werke vom Grofsen in das Kleinere herausarbeite, und wie der Bildhauer oft im Übereifer sein Werk zu grofs anlegt, und seinen Abschlufs dadurch verzögert, so geschehe es auch der Begriffsentwicklung durch Herbeiziehen grofser Vorstellungsmassen. Gar schön, wie ein Bildhauer, habe Sokrates die Gestalt des Herrschers herausgehauen; wie Statuen für die Preisbewerbung seien die Begriffe der Gerechten und Ungerechten rein abgeputzt; und wie man beim Bemalen der Statuen nicht den Augen, weil sie die schönsten Teile des Körpers sind, nun auch die schönsten Farben giebt, sondern jedem Teile die ihm zugehörige Farbe, um nur das Ganze schön zu machen, so sollen auch die einzelnen Stände im Staate sich der Idee des Ganzen unterordnen. Auch Pheidias habe Augen, Gesicht, Hände und Füfse der Athene nicht golden gemacht, sondern von Elfenbein, und den Stern des Auges wiederum nur von einem Stein, den er dem Elfenbein möglichst ähnlich auswählte [2]). Schon die vorwaltende Beziehung des plastischen Kunstwerkes auf die Götter, sodann die volle Körperlichkeit, die es wiedergiebt, läfst das blofs Scheinhafte der Nachahmung hier zurücktreten. Das Relief, bei dem, wie Aristophanes im Gastmahl bemerkt, der Schnitt gerade durch die Nase geführt ist, leitet schon zur Malerei hinüber [3]).

Die Malerei gehört, wie die Bildnerei, zu den Künsten, die ihr ganzes Werk durch Handanlegung besorgen und der Rede nicht bedürfen. Die Werke beider Künste, und vornehmlich der Malerei, haben den Charakter des Momentanen oder Starren, den Platon hervorhebt, wenn er die geschriebene Rede einem solchen Kunstwerke vergleicht,

das seine Gestalten als lebend hinstellt, während sie, wenn man sie etwas fragt, gar vornehm schweigen [1]).

Die Malerei ist aber in höherem Grade die Repräsentantin der nachahmenden Kunst, als die Bildnerei, weil sie einmal weit universeller, weil sie sodann mehr auf den bloſsen Schein der Dinge gerichtet ist. Sie teilt sich daher mit der Musik in das Gebiet der sinnfälligen Dinge, indem jene Farbe und Form, diese den Ton der Dinge nachahmt. Die Farbe ist der Malerei eigentümlich; man kann nur in uneigentlichem Sinne, wie es die Musiklehrer thun, bei Lied oder Körperhaltung von Farbe reden [2]).

Um eine Ähnlichkeit zu ermöglichen, müssen die Farbstoffe den Eigenschaften der Dinge entsprechen; bald trägt man die Stoffe einzeln auf, wohin sie gehören, bald mischt man sie wie zur Fleischfarbe untereinander [3]). Durch das Verbindende der Farbe eignet sich die Malerei zum Vergleich mit umfassenden komplizierten Gegenständen. Sie bietet nicht, wie das plastische Kunstwerk, das Bild für den isolierten Begriff, für den einfach harmonischen Aufbau des idealen Staates, sondern für so mannigfaltige Gebilde, wie etwa der konkrete Staat oder die Sprache es sind; oder das Bild für die Begriffsentwicklung geht wohl auch von der Plastik zur Malerei ergänzend über: er habe zwar den gehörigen Umriſs erhalten, aber die Deutlichkeit im einzelnen, wie sie die Farben und deren Mischung bedingen, fehle ihm noch [4]). Sie begnüge sich auch nicht mit den in der Natur gegebenen Gestalten, sondern gefalle sich in dem Spiele mit allerlei Mischungen, wie Bockhirsche und dergleichen, so daſs man auch für Dinge, dafür es kein ähnliches Bild in der Wirklichkeit giebt, an sie sich halten kann [5]).

Die Malerei, die gewissermaſsen alles, und zwar in der kürzesten Zeit, bilden kann, Menschen, Tiere und Pflanzen, dazu Erde, Meer, Himmel und Götter, bietet daher das Beispiel für die Natur der Nachahmung überhaupt [6]). Auch wird die Malerei durch ihre Darstellungsmittel vorzüglich zur Täuschung befähigt, sei es, daſs sie dem in Wahrheit nicht Körperhaften den Schein der Körperlichkeit verleiht, sei es, daſs sie durch Farbe dem Eindruck der Dinge am nächsten

zu kommen weiſs[1]). Sie lauert so gewissermaſsen auf die Schwächen unseres sinnlichen Urteils, dem ohnehin die Gegenstände ihrer Gröſse nach verschieden erscheinen, je nachdem man sie aus der Nähe oder Ferne auffaſst. Oft hält man gerade für krumm, und unterliegt vollends leicht der Farbentäuschung bezüglich der Körperlichkeit der Dinge[2]).

Die Technik in der Malerei ist die entgegengesetzte wie in der Plastik: sie arbeitet durch Hinzufügung, nicht durch Abnehmen. Ihre Werke lassen daher eine in das Unbegrenzte gehende Verbesserung durch Verstärken und Abschwächen der Farben zu, bis man nichts mehr zu ihrer Schönheit hinzuzufügen weiſs. Auf diesem Wege kann ein solches Werk auch dem Einflusse der Zeit widerstehen, ohne seinen Wert einzubüſsen, ja diesen sogar steigern, wenn nicht nur die entstandenen Schäden ausgebessert, sondern auch ursprünglich Fehlerhaftes durch einen tüchtigen Nachfolger vervollkommnet wird. So wird das Gemälde auch nach dieser Richtung ein passenderes Bild für die Natur des sich fortschreitend verbessernden Staates, als die plastische Gestalt[3]).

Unter den Malern scheint Platon Zeuxis eine ähnliche Stellung zuzuweisen, wie Pheidias unter den Bildhauern. Auſser ihm wird noch Polygnotos, der Sohn des Aglaophon, erwähnt[4]). Als einen Unterschied der Landschaftsmalerei und der Figurenmalerei hebt Platon hervor, daſs wir dort, wo Erde und Berge, Flüsse, Wald und Himmel und alles, was an ihm ist und sich bewegt, gemalt werden, schon zufrieden sind, wenn jemand sie nur einigermaſsen ähnlich darstellt, und, weil wir der Dinge unkundig sind, auch die Darstellung nicht prüfen und tadeln, sondern uns mit einem undeutlichen Schattenbilde begnügen. Hingegen wenn jemand es unternimmt, unseren eigenen Körper darzustellen, werden wir, durch die beständige Erfahrung in unserem Urteil geschärft, strenge Richter über jeden Mangel und verlangen, daſs alles und jedes ihm gleiche[5]). Nach dieser wenig zureichenden Begründung der an sich richtigen Bemerkung würde man wohl mit Unrecht auf eine geringe Ausbildung der Landschaftsmalerei schlieſsen. Schon daſs sie als Beispiel gebraucht wird, setzt voraus, daſs man es mit einem festen Vorstellungskreise zu thun hatte,

wie es denn auch wohl geläufig war, die verschiedenen Gebiete der Malerei durch eigene Bezeichnungen scharf auseinander zu halten. Wird es doch als Beispiel einer logisch thörichten Antwort aufgeführt, dafs man auf die Frage: was Zeuxis für ein Maler sei, antworten könnte: ein Maler von Lebewesen; als wenn es nicht noch aufser ihm andere Maler von anderen Lebewesen gäbe [1]). Es wurde also wohl ein bestimmter Kunstausdruck, der die Richtung des Zeuxis angab, erwartet. Gedacht wird freilich von Platon nur gelegentlich der Mythenmalerei, mit der vortreffliche Maler die Heiligtümer ausschmückten, und die den Teppich, der zu den grofsen Panathenäen auf die Akropolis getragen ward, schmückte[2]).

Als technisch abgesonderte Gattung wird eine nur auf die Ferne berechnete Malerei wohl im engeren Sinne Skiagraphie genannt[3]).

Einen Übergang von den bildenden Künsten zur Musik und Poesie gewährt der Tanz. Wie die Musik und Poesie vorzüglich der Erziehung dienen, so hat auch der Tanz eine sich ihnen anschliefsende pädagogische Aufgabe, anderenteils soll er, gleich der Gymnastik, der Ausbildung des Leibes dienen. Schon hierdurch gewinnt er eine weit gröfsere Beachtung als die blofs bildenden Künste[4]). Seine Mittelstellung aber zwischen der bildenden Kunst führt Platon freilich nicht auf den Gedanken eines universellen Kunstwerkes, das allen Interessen der einzelnen Kunstformen zugleich gerecht würde. Die Zwischenstellung führt nur zur Beachtung eines Unterschiedes im Tanze selbst. Die eine Art des Tanzes hat mit der Musik und Dichtung direkt nichts zu thun, sondern verfolgt den ihr eigenen Zweck der schönen Darstellung des Körpers in geziemender Streckung und Beugung und eurhythmische Bewegung, in der Haltung, Leichtigkeit und Schönheit des Leibes, seiner Glieder und Teile. Die andere Art des Tanzes ahmt den Text der musischen Kunst unter Wahrung von Würde und Anstand nach. Ob Platon beide Formen des Tanzes nur als zwei Seiten derselben Darstellung, verbunden oder sich ablösend dachte, wird nicht ersichtlich.

Die nachahmende Haltung des Tanzes wird dann dem Stile nach, im Anschlusse an die Dichtung, in zwei Arten ge-

schieden, deren eine die schönen Körper auf das Würdige gerichtet darstellt, während die andere, die häfslicheren vorführt, die dem Gemeinen zugehören. Jede soll sich wiederum in zwei Unterarten scheiden. Durch Ausschlufs der kathartischen Tänze bleiben für die edle Form nur der kriegerische und friedliche Tanz übrig, von denen der letztere wiederum eine heroische, durch Schicksalswendung führende Form und und eine idyllische, sanfte, in glücklichen Zuständen verharrende zeigt[1]).

Die Dichtkunst ist der mafsgebende Bestandteil des musischen Kunstwerkes; denn wie die Musik von dem Worte bestimmt werden soll, und eine blofse Instrumentalmusik verworfen wird, so schliefst sich auch der nachahmende Tanz den Worten der Dichtung an. Auch darin könnte sich ihre dominierende Stellung zeigen, dafs sie den Namen „Poesie“, der eigentlich allen Künsten zukommt, für sich insbesondere in Anspruch nimmt, wenn sie nicht in demselben Mafse ihrerseits auch an die Musik gebunden wäre. Denn werden die Gedichte des Schmuckes des Metrums, des Rhythmus und der Harmonie entblöfst, so gleichen sie jenen jugendlichen, aber unschönen Gesichtern, wenn sie den Reiz der ersten Blüte verlieren. Nimmt man von dem Ganzen der Poesie die Melodie, den Rhythmus und das Metrum fort, so bleiben nur Reden übrig[2]). Erklärt diese Verbindung mit der Musik die überwiegende Bedeutung, welche die Dichtkunst gewinnt, so bedingt sie andererseits den Übelstand, dafs weder das Wesen der Musik noch der Dichtkunst rein aufgefafst wird. Zwei Bestimmungen scheinen der Dichtkunst im Unterschiede von den anderen Künsten beigelegt zu werden, eine subjektive und eine objektive. Die Dichtkunst nimmt ihren Ursprung vorzugsweise aus der Begeisterung, und ihr Gegenstand sind Handlungen oder Mythen.

An keiner anderen Kunst als an der Poesie hebt Platon das Moment der Eingebung hervor, und so viel in seiner Schilderung auch der Ironie zufallen, so wenig dieser Zug zu seiner Kunsttheorie passen mag, er behält auch für ihn die Bedeutung einer Thatsache, an der sich nun einmal nichts ändern läfst.

Es kann nicht Zufall sein, dafs nur der Dichtkunst, und nicht etwa der Musik, Malerei und Plastik, jene dritte Form des göttlichen Wahnsinnes zugesprochen wird [1]). Es ist offenbar der Mangel jeder nach aufsen gerichteten Thätigkeit und aller festen objektiven Normen, die hier den Kunstprozefs ganz als ein inneres, sogar der Selbstthätigkeit entzogenes Geschehen auffassen lassen. Daher werden beim Dichter neben den sittlichen und philosophischen Anforderungen, die allen Künsten gelten, noch weitere psychologische Voraussetzungen erwähnt. Die Begeisterung erfasse hier eine zarte und keusche Seele, errege sie und lasse sie schwärmend in Gesängen und anderen Gedichten all die Thaten der Vorzeit den Nachkommen zur Förderung verherrlichen [2]). Die Natur der Dichter sei ein gar leichtes und beschwingtes und heiliges Wesen, wie sie denn selbst uns erzählten, dafs sie, aus den Honigströmen gewisser Gärten und Haine der Musen wie die Bienen genährt, uns den Honig zutrügen [3]). Wer ohne Begeisterung der Musen den Pforten der Poesie naht, im Wahne, er könne durch blofse Kunst ein Dichter sein, ist ungeweiht, und des Verständigen Dichtung wird von der Begeisterung verdunkelt. Darum gilt das Prädikat des „Göttlichen“ vorzüglich den Dichtern, nicht aber den anderen Künstlern; Pindar und viele andere sind göttlicher Art, Homer der beste und göttlichste unter den Dichtern [4]).

Alle die guten Ependichter erzählen ihre schönen Dichtungen nicht durch Kunst, sondern gotterfüllt und hingerissen, und ebenso die guten Liederdichter; wie die Korybanten nicht bei Besinnung tanzen, so dichten auch jene nicht überlegend ihre schönen Lieder, sondern nachdem sie sich in die Harmonie und den Rhythmus versenkt haben, schwärmen sie hingerissen [5]). Es scheint hiernach das musikalische Element des Rhythmus und der Harmonie eine Art Vermittlung zu bilden, die Stimmung zu erzeugen, aus der die dichterische Thätigkeit entspringt. Während dem Musiker Rhythmus und Harmonie, mit dem Klange weit enger verschmelzend, das Objekt selbst sind, das er gestaltet wie der Maler die Farbe, der Bildhauer den Stoff, und damit das Subjektive sogleich vom

Objektiven absorbiert wird, gewinnt die subjektive Stimmung, das Zuständige, beim Dichter eine selbständigere Bedeutung. Hing nun der Reiz der Dichtung, ihre Farbe gleichsam, an dem musikalischen Elemente, so scheint das Nämliche auch die wahrhaft poetische Stimmung zu bedingen. Da diese Stimmung für alle Arten der Dichtung, für Dithyramben, Enkomien, Hyporcheme, Epen und Jamben gleicherweise gefordert ist, so scheint damit eine musikalische Empfindung, etwa was wir den lyrischen Grundton nennen, als das Verbindende aller Dichtungsarten zu gelten.

Wird nun aber dieses Musikalische vom Dichter nicht wie vom Musiker um seiner eigenen Gesetze willen aufgenommen, sondern nur im Dienste der damit verbundenen Dichtung, so kann auch nur die subjektive Neigung und Begabung für Wahl der Harmonie und Rhythmen bestimmend werden.

So wird denn auch der Dichtkunst in jeder Beziehung, nicht nur in der Produktion, sondern auch in der Beurteilung, eine Beschränkung und Ausschliefslichkeit der Begabung beigelegt, die den anderen Künsten fremd ist, und der Dichter selbst ist am wenigsten fähig, über sein Werk Rechenschaft oder Aufschlufs zu geben. Denn dafs, wer über einen unter den Malern, Bildhauern und Musikern zu urteilen weifs, auch den anderen gegenüber nicht in Verlegenheit gerät, wird unbedingt als Thatsache anerkannt [1]). Daher ist der Dichter an den eigenen Lebenskreis, an eine ihm vertraute Welt gebunden; daher das Sporadische seines Schaffens; daher die Thatsache, die den Sokrates so in Verwunderung setzt, dafs alle anderen besser als die Dichter selbst über ihre Werke zu reden wüfsten [2]). Mit dieser Subjektivität hängt es wohl auch näher zusammen, dafs der wesentliche Inhalt der Dichtung in den Mythus fällt.

Zieht man das Musikalische von der Dichtung ab, so bleiben formell allerdings nur Reden übrig; aber so äufserlich bahnt sich auch nur der Gorgias den Übergang zur Rhetorik. Die sachlichere Bestimmung lautet: die Dichtung sei der Teil der musischen Kunst, der sich mit Reden und Mythen beschäftigt; sie nennt den Dichter den Mythologen [1]).

Ebenso glaubt Sokrates der Mahnung des Gottes zur Musik anfangs in übertragenem Sinne schon durch seine Reden zu genügen; alsdann durch ein Prooimion auf Apollon. Endlich aber sich besinnend, dafs ein wahrer Dichter Mythen, und nicht Reden dichten müsse, und da er doch selbst kein Mythologe sei, habe er die Mythen des Äsop in Verse gebracht[1]). Wie also das Prooimion nur den Eingang zur Dichtung selbst bildet, so scheinen solche poetische Reden nur ein Mittelglied zwischen der verstandesmäfsigen, philosophischen Rede und der eigentlichen Dichtung zu bilden. Die Dichtung hat es mit Reden und Mythen zu thun, auch schon weil sie den Mythus durch das Mittel der Rede vorträgt. Worin nun dieses specifisch Dichterische oder die Mythologie bestehe, führt Sokrates unmittelbar vorher an dem Beispiele des Äsop aus. Wenn Äsop nämlich die psychologische Beobachtung über die Nachbarschaft von Lust und Unlust gemacht hätte, so würde er daraus eine Mythe gedichtet haben, etwa: Gott habe, beide miteinander im Kriege antreffend, sie versöhnen wollen, und sie daher wenigstens mit ihren Enden aneinander gebunden[2]). Er setzt also die blofse Lehre in die Erzählung einer Handlung um, die er dazu erfinden mufs. Der Mythologe ist also der Erfinder von Handlungen. In Reden weifs sich der Philosoph zu Hause, auch ein Prooimion bringt er noch allenfalls zu stande aber für die Dichtung selbst versagt ihm die Erfindungskraft, die Mythologie. Daher kann der Philosoph auch nicht angeben, was für Mythen gebraucht werden sollen: denn er sei kein Dichter, sondern ein Staatskünstler[3]).

Der Mythus oder die Handlung ist der wesentliche Inhalt der Dichtung; von ihm hebt daher die Untersuchung über diese Kunst an: die Dichtung beginnt mit den Märchen, die man den Kindern erzählt. Die Scheidung der Dichtungsarten hingegen knüpft nicht an die Rede, oder den Inhalt, oder die Handlung des Mythus an, sondern an die Darstellung und den Vortrag[4]). Will man die Dichtkunst nicht blofs nach Analogie mit der Malerei beurteilen, sondern nach ihrem eigenen Gegenstande, so hat man davon auszugehen, dafs diese Art der Nachahmung, die Dichtung, frei-

willig oder genötigt handelnde Menschen nachahmt, die da meinen, durch ihre Handlungen Gutes oder Übles zu gewinnen und sich also darüber betrüben oder freüen. Dieses und nichts anderes ist Sache der Dichtung [1]). Daher ist alles, was von den Dichtern oder Mythologen gesagt wird, eine Erzählung des Vergangenen, des Gegenwärtigen oder zukünftiger Ereignisse [2]).

Der Mythus oder die dichterische Rede wird von der Rede überhaupt dadurch geschieden und der philosophischen Rede gegenübergestellt, dafs sie nicht Wahrheit, sondern, im allgemeinen gefafst, Unwahres sei, obschon auch Wahres darin liege [3]). Dieses Moment der Unwahrheit, die Erfindung, ist es eben, was dem Philosophen nicht zu Gebote stand. Diese unwahre Rede aber des Mythos soll nur eine Vorbereitung der Wahrheit sein, und daher geht sie als Märchen auch in der Erziehung allem voran. Die Märchen für die Kinder und die grofsen Mythen der Dichter fallen unter denselben Begriff. Nicht dafs sie Unwahres erzählen, sondern dafs sie die Unwahrheit nicht schön erzählen, ist an ihnen zu tadeln.

Wie es nur die Erfindung schlechter Handlungen der Götter ist, die Platon tadelt, so kann auch nur in der Erfindung guter Handlungen der gute Mythus bestehen. Nicht Lehren über die Götter soll er vortragen, sondern ihrem Wesen entsprechende Mythen.

Die Mythen selbst sind nur äufserlich klassifiziert in solche, die Götter, Heroen, die Unterwelt und die Menschen betreffen [4]).

Der Mythus ist überall da unvermeidlich, wo die wahren Vorgänge vergangener Zeiten unbekannt sind, während man doch noch aus ihnen Nutzen ziehen kann, indem man sie so viel wie möglich der Wahrheit nachbildet. Homer und Hesiod sind die Autoritäten für die Mythen, und die Tragiker in Athen bildeten sie mit der gröfsten Freiheit fort. Der Mythus ist das Produkt der Dichtung, und Athen, die Heimat der Tragödie, ihr fruchtbarster Boden [5]). Der dichterische Mythus ist aber auch oft eine solche Handlung, die ihren Sinn nicht selbst vorträgt, sondern um eines Hintergedankens willen erzählt

wird. Die Jugend jedoch ist nicht imstande zu beurteilen, was hier die Bedeutung ist oder nicht, sondern was sie gerade auffafst, hält sie unveränderlich fest. Solche der Deutung bedürftige Mythen hält Platon ebensowenig für Sache der Dichtung, wie etwa die rationalistische Umdeutung der Mythen Sache des Philosophen sein kann. Es wäre ein mühseliges, ins Unendliche gehendes Geschäft, wenn man alle diese unbegreiflichen und wunderbaren Wesen, die Kentauren, Arimaspen, Gorgonen, den Pegasus u. s. w. auf eine wahrscheinliche Begebenheit zurückführen wollte [1]).

Ist aber die Handlung das Wesen dieser Kunst, so erhellt auch von hier aus die Exklusivität der Beanlagung der Dichter. Was nicht in der Erziehung des einzelnen selbst liege, lasse sich schon durch Handeln schwer nachahmen, geschweige denn durch das Wort [2]). Denn die Handlung führt den Menschen auf sein innerstes Wesen, auf den Widerstreit der Vernunft und der Leidenschaften zurück, und hier scheiden sich die Menschen voneinander bis zu gegenseitiger Unverständlichkeit. Mit der Handlung wird der Charakter der eigentliche Gegenstand der dichterischen Darstellung [3]). Äufserlich betrachtet ist freilich die Dichtung, im Vergleiche mit den anderen Künsten, die universellste, denn sie trägt gleichsam die Farben einer jeden Kunst in Worten und Reden ihren Werken auf [4]).

Auch nur als äufseres Merkmal der Dichtung, im Unterschiede von der undichterischen Rede, hat Platon das Versmafs angesehen, wie ja auch Sokrates durch Versifizieren der Fabeln des Äsop zum Dichter wird [5]). Als zugehörig mufste schon um der Beziehung zu Rhythmus und Harmonie willen das Metrum der Dichtung gelten, und es ist daher wohl möglich, dafs das Metrum so selbstverständlich für die Dichtung galt, dafs man den Äsop keinen Dichter nannte, weil er ohne Metrum dichtete. Neben dem Metrum galt aber auch vieles andere als Element des poetischen Ausdruckes, wie die Wahl der Worte, die bildliche Sprache und wodurch sonst die Rede im Phädros z. B. sich der Diktion des Dithyrambus annähernd und zum Schlusse wirklich in das Metrum verfallend, den Charakter eines mythischen Hymnus trägt [6]).

Die Gliederung der Dichtung in feste Arten war durch die grofse Zahl von blofs gelegentlich bestimmten, durch eigene Namen bezeichnete Formen erschwert. Es gab Hymnen, Päane, Epinikien, Dithyramben, Prosodien, Enkomien, Threnoi, Epigramme, Skolien, Epen, Tragödien, Fabeln, Märchen, Komödien. Die Gliederung konnte auf diese zum Teil ganz zufälligen Gebilde nicht eingehen. Sie hält sich aber auch weder an die äufsere Form, das Metrum, noch an den Inhalt der Dichtungen, den Mythus, sondern an ein drittes Element, an die Vortragsweise[1]). Es wird hiermit freilich nur eine äufserliche, aber doch umfassende und einfache Übersicht gewonnen, welche sich in den Hauptformen der Dichtung deutlich darstellt. Die Mitteilung der Dichtung geschieht durch einfache Erzählung, durch Nachahmung oder durch beide Formen vereint. Für die erste ist der Dithyrambus, für die zweite sind Tragödie und Komödie, für die letzte das Epos der historische Ausdruck[2]). Epos, Drama und Lied sind nicht nur als die Grundformen der Dichtung erkannt, sondern auch als eine Art Totalität aufgefafst, deren Begründung freilich noch sehr äufserlich ist[3]). Fruchtbarer wäre der Gesichtspunkt des Stilgegensatzes, des Ernsten und Lächerlichen, geworden, wenn Platon ihn mehr in das Einzelne hinein durchgeführt hätte[4]).

Die Kritik, die Platon gegen die Kunstübung der Dichter richtet, geht von der Voraussetzung aus, dafs sie nur das Vergnügen und die Gunst des Volkes verfolgten, und die Schwächen der menschlichen Natur ausbeuteten. Sie stützt sich überall auf praktisch-pädagogische Bedenken, und noch dort, wo er selbst begeistert, die Begeisterung der Dichter schildert, verliert er nicht aus dem Auge, dafs ihre Werke den Nachkommen förderlich sein sollten[5]). Hier so wenig als in der Musik kommt es daher zu einer klaren Abgrenzung der sittlichen und ästhetischen Werte, aber hier wie dort fehlt es auch nicht an dem Bewufstsein ihres Unterschiedes. Wie der Musiker vielen Harmonien und Rhythmen sein Interesse zuwendet, die für die Staatspädagogik unbrauchbar sind, so kann auch die Dichtkunst, je poetischer, wie etwa in der Darstellung der Unterwelt bei Homer, ihre Auffassung

ist, desto verderblicher in sittlicher Richtung werden. Homer, der am meisten poetische unter den Tragikern, wird in Rücksicht auf das Staatswohl nur wenig glimpflicher beurteilt, als die attische Bühnentragödie [1]).

Wie die Poesie den Gattungsnamen des Bildens, so hat die Musik den Gattungsnamen der musischen Kunst für sich in Anspruch genommen; aber es ist nicht das ausschliefslich Musikalische, das Element des Klanges, sondern das gesungene Wort, was die Musen dem Griechen verkörpern. So deutet auch Sokrates die Mahnung zur Musik auf die Dichtung, und Platon denkt die Tonkunst so ganz von der Rede des Dichters abhängig, dafs ihre Gesetze unmittelbar aus den Regeln der Dichtkunst abfolgen sollen [2]). Die Musik hat es zu thun mit Gesängen oder Liedern. Das Lied besteht aus dreierlei: aus Rede, Harmonie und Rhythmus. Die musikalische Rede ist keine andere, als die der Dichtkunst, und Harmonie und Rhythmus wiederum sollen ebenso der Rede folgen, wie sich diese an die Charaktere anschliefst [3]). So besteht denn das eigentlich musikalische Gebiet in der Kenntnis der Rhythmen und Harmonien und in der Auswahl ihrer für die verschiedenen Charaktere angemessenen Formen. Auch hiervon ist der Rhythmus noch der Musik und dem Tanze gemeinsam, so dafs nur die Harmonie, oder das Lied, oder die Bewegung der Stimme der Musik ebenso ausschliefslich zukäme, wie etwa dem Tanze die Stellung [4]). Jedoch diese Merkmale der Musik sind nur äufsere. Das, was diese Kunst vor allen anderen auszeichnet, ist die Beziehung zur Seele.

Rhythmus und Harmonie gehen am tiefsten in das Innere der Seele ein, prägen sich am stärksten derselben auf und leiten sie, recht angewandt, zum Wohlverhalten, übel angewandt, zum Gegenteil. Darum ist die Musik das wichtigste Erziehungsmittel. Die Musik ist die bis in die Seele dringende, zur Tugend erziehende Macht der Stimme. Die Harmonie, in ihrer Bewegung von Natur den Umläufen unserer Seele verwandt, hilft dazu, den unharmonisch gewordenen Umlauf zur Ordnung und zum Einklang zu bringen [5]).

Es ist offenbar das Moment der Bewegung, was Platon im Auge hat. Nicht nur die Stimme ist eindringend und wirkt in der Form der Bewegung, sondern die Harmonie selbst ist ihrer Natur nach eine Bewegung, ein Werden, und stimmt dadurch unmittelbar mit dem seelischen Prozefs überein. Am schärfsten ist der Gegensatz, in welchem hierdurch die Musik zu den bildenden Künsten tritt. Dort giebt es objektive, dem Auge gegenübertretende, bis zur Starrheit in sich ruhende Gestalten; hier ein andringendes, der seelischen Thätigkeit sich anschmiegendes, naturverwandtes Wesen. Es ist nicht zufällig, dafs Platon den Gesichtssinn und die durch ihn vermittelte Auffassung der Himmelsordnung zum Denken, die musikalischen Harmonien der Töne aber zu dem weiteren Begriff der Seele in Beziehung setzt[1]).

Aus dieser Beschaffenheit der Klangwelt folgt zweierlei: die pädagogische Wirksamkeit der Musik und die scheinbare Subjektivität derselben.

Wie das Hüpfen und Springen, so ist die Verlautbarung von Tönen schon der natürliche Ausdruck der Kraft und Lebenslust. Durch Harmonie und Rhythmus aber erhält er eine specielle Beziehung zum Menschen[2]). Hieran hat die erste Erziehung anzuknüpfen, die das Kind gewöhnt, an bestimmten Bewegungen des Körpers und der Stimme Freude zu haben. Wer schön tanzen und singen kann, ist wohlerzogen[3]). Der Jugend, die den Ernst noch nicht fassen kann, wird durch das Spiel der Gesänge, an dem sie Freude hat, das Nützliche zugeführt, wie den Kranken und Schwachen mit angenehm schmeckenden Speisen und Tränken die nützliche Nahrung und Arzenei[4]). Daher müssen die Harmonien der Lieder gesetzlich geregelt werden, denn notwendig wird man sich dem, woran man Freude hat, auch verähnlichen[5]). Weil die Musik diesen starken Einflufs auf die Seele hat, ist die Folge einer vorwiegend musikalischen Bildung die empfängliche Weichheit und Reizbarkeit der Seele. Selbst der von Natur männliche Charakter wird durch den Einflufs der Musik auffahrend und jähzornig, leicht erregt und leicht auch wieder beruhigt; er verliert die Härte und Festigkeit der zur Tapferkeit geschulten Seele. Nur in er-

forderlichem Maſse angewandt, bildet sie die gehaltene und philosophische Natur aus, die Empfänglichkeit und Weichheit zur Voraussetzung hat[1]). Daher sind Weisen, die Erregungen der Seele in besonders hohem Maſse steigern, aus der Erziehung zu entfernen. Derart sind vorzüglich die süſslichen, weichlichen und rührenden Harmonien, welche die Seele schmelzen oder ihr gewissermaſsen die Sehnen ausschneiden[2]). Es bleiben für die Erziehung nur die dorische und phrygische Harmonie übrig, jene der heroischen, diese der elegischen Stimmung oder dem energischen und gehaltenen Charakter, der Tugend der Tapferkeit und Besonnenheit entsprechend[3]). Die gleiche Fürsorge spricht sich in der Forderung aus, die Musik nur in den einfachsten Formen zuzulassen, vielseitige Instrumente und panharmonische Kompositionen und buntscheckige Rhythmen, vor allem die Flöte, die den Anlaſs zu diesen Ausartungen geboten habe, auszuschlieſsen, und die Instrumente auf die Zither, Lyra und Syrinx zu beschränken[4]). So wird gerade das dem musikalischen Gebiete Eigentümliche, der Reichtum und die Fülle der Kombinationen, mit denen es die wechselvollen Stimmungen des Seelenlebens zu begleiten vermag, möglichst beschnitten und auf die poetischen Grundformen der Charakterbildung eingeengt. Die Musik ist wesentlich eine Verstärkung und Sicherung des Einflusses der Dichtung.

Wie die Musik am meisten in das Innere der Seele eindringt, so ist auch das Urteil über die Musik ein vorwiegend subjektives und gefühlsmäſsiges. Die Musik ist die Repräsentantin der Gruppe von Künsten, in denen es keine objektive Genauigkeit des Verfahrens giebt. Man ist hier darauf angewiesen, die Sinne durch Erfahrung und Übung zu schulen und die Fähigkeit des Treffens zu Hülfe zu nehmen, um so durch viel Anstrengung und Mühe eine Fertigkeit zu gewinnen. Die Musik bringt den Einklang nicht etwa durch Messung zu stande, sondern durch ein Treffen auf Grundlage der Übung. Auch in der Anwendung der Instrumente ist man genöthigt, das rechte Maſs der einzelnen Saite richtig zu treffen, so daſs sich überall Unsicheres beimischt und wenig Bestimmtes vorhanden ist[5]).

Um so mehr tritt nun auch in dieser Kunst die Gefahr auf, dafs man den objektiven Mafsstab ganz aus den Augen verliert, und nur dem subjektiven Urteil, der Lust und Unlust, die Entscheidung zuweist. Anläfslich der Musik hat daher auch Platon den Anspruch des blofsen Gefühlsurteils auf die Schönheit zurückgewiesen, eine Erklärung der Thatsache abweichender Meinungen versucht und alles hervorgehoben, was der Unsicherheit und Willkür in diesem Gebiete eine Schranke zu setzen vermag.

Er geht von der Thatsache aus, dafs nicht alle an ein und derselben Form das gleiche Vergnügen haben. Diese Thatsache soll erklärt werden, ohne das Princip anzuerkennen: der Zweck der musischen Kunst liege überhaupt in der Lust, und dieser komme daher allein das Urteil zu. Eine solche Behauptung sei als eine gottlose nicht zu dulden, denn sie hebe die Einsicht auf: dafs die nämlichen Dinge für alle schön sein müssen, die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils. Jene Thatsache mufs daher so erklärt werden, dafs die Abweichung als blofser Schein verständlich wird.

In der That äufsere sich die Verschiedenheit nicht in der Weise, dafs jemand behauptet: die Reigen des Lasters seien schöner als die der Tugend; auch gesteht niemand zu, er für sein Teil habe nur an den Stellungen des Schlechten Freude, während andere das Gegenteil erfreue. Der Widerspruch liege vielmehr in dem Einzelnen selbst.

Alle Reigen sind Nachahmungen von Handlungen, Schicksalen und Charakteren, also von Zuständen, die jeder an sich erlebt hat. Sind nun Reden, Klänge und Bewegungen, sei es der Natur, sei es der Gewohnheit eines Menschen oder beidem entsprechend, so wird er sich notwendig ihrer erfreuen, sie loben und schön nennen. Ebenso müfste er im entgegengesetzten Falle keine Freude empfinden, sie nicht loben und sie häfslich nennen. Oft tritt nun ein Widerspruch zwischen Naturanlage und Gewöhnung ein, indem bei den einen die Naturanlage zwar normal, die Gewöhnung hingegen das Gegenteil ist, oder bei anderen die Gewöhnung zwar normal, aber die Naturanlage es nicht ist. Solche Leute werden, wie es gewöhnlich geschieht, ein ihrer wirklichen Freude zuwider-

laufendes Urteil aussprechen. Sie sagen, die Sache sei zwar angenehm, aber verwerflich, und schämen sich daher, in Gegenwart solcher, denen sie ein gutes Urteil zutrauen, offen zu erklären, daſs sie schön sei, obwohl sie sich bei sich darüber freuen [1]).

Wollte man hingegen die Lust, die jemand hat, über den Wert entscheiden lassen, so würden die Kinder etwa für den Taschenspieler, die reiferen Knaben für das Lustspiel, die gebildeten Frauen und jungen Männer für die Tragödie, die Alten endlich für den Rhapsoden und Homer stimmen. Man kann also wohl einräumen, daſs man über die Musik nach dem Vergnügen urteilen müsse, aber nur nach dem Vergnügen, welches vortreffliche Menschen an ihr genieſsen [2]).

In dieser Freude nun aber, in der Wirkung der musischen Kunst darf nicht ihr Wesen gesehen werden. Hier, wie überhaupt in der nachahmenden Kunst, kommt es auſser der Lust auf die Ähnlichkeit, auf die Richtigkeit und die Schönheit an. Hier aber liegen objektive Bestimmungen vor, die überhaupt nicht nach der Lust beurteilt werden können [3]). Auf dieses Objektive aber muſs man bei der Musik um so mehr Gewicht legen, als man sie mehr als jede andere Abbildung zu preisen pflegt, die Folgen der Fehler in ihr am verderblichsten werden, und die Künstler ohnehin mancherlei Fehler und Willkürlichkeiten begehen.

Gegen die erste Forderung, gegen die Ähnlichkeit verstoſsen sie, wenn sie Reden eines Mannes durch Haltung und Melodien einer Frau begleiten, oder Melodien und Stellungen freier Menschen mit Rhythmen für Sklaven verbinden. Oder wenn sie etwas nachahmen wollen, was sich gar nicht nachahmen läſst, nämlich irgend einen einzelnen Gegenstand, indem sie zu diesem Zwecke Tier- und Menschen- und Instrumentalstimmen und wer weiſs welche Geräusche zusammenbringen. Oder sie trennen die Rhythmen und Stellungen von der Melodie, indem sie kahle Worte in Metren setzen, oder wiederum Melodien und Rhythmus ohne Worte vorbringen, sich bloſs der Zither und der Flöte bedienend, so daſs es sehr schwierig ist, zu sagen, was sie eigentlich wollen und was irgend Wertvolles sie da noch dar-

stellen[1]). So wirkt die Theorie der Nachahmung und der pädagogisch-praktische Zweck zusammen, um die bloſse Instrumentalmusik und damit überhaupt eine streng sachliche Würdigung dieser Kunst aus der Theorie Platons auszuschlieſsen. Ward aber neben der Baukunst auch dem rein Musikalischen der Einfluſs auf die ästhetische Erkenntnis benommen, so muſste der Begriff der Nachahmung unbehindert seine üblen Folgen geltend machen. Schon das Gewicht und die Tragweite der zweiten Forderung, der technischen Richtigkeit, muſs unter dieser Voraussetzung so weit zurücktreten, daſs Platon sie nicht als die eigentliche Schönheit des Werkes in Anspruch nimmt, sondern mehr als deren Voraussetzung beurteilt.

Als zur Richtigkeit gehörig wird ein feines Verständnis für Rhythmus und Harmonie gefordert: denn wie könnte die Richtigkeit in den Liedern erkannt werden, wenn man nicht weiſs, wohin das Dorische gehört oder nicht gehört, oder ob ihnen der Rhythmus taugt, den der Künstler ihm gab. Es wäre lächerlich, daſs die groſse Menge glaubt, Harmonie und Rhythmus schon genügend zu verstehen, wenn sie nur mitsingen und erträglich nach den Rhythmen marschieren könne. Daſs sie dieses thun, ohne das einzelne überhaupt zu kennen, bemerken sie gar nicht, und doch ist jedes Lied nur richtig, wenn es jenes alles passend enthält, fehlerhaft aber, wenn es unpassend ist. Daher sei es erforderlich, hierin so weit gebildet zu sein, daſs man den einzelnen Schritten des Rhythmus und dem Saitenwechsel in den Melodien zu folgen und die für ein jedes Alter passenden auszuwählen vermöge[2]). In diesen Fragen wird die Einsicht der Musikverständigen, wie des Damon, durchaus anerkannt. Platon unterläſst es, persönlich die Rhythmen nach den Charakteren zu scheiden, und verweist auf den technisch gebildeten Musiker. An sich sei diese Kunst der Liebesverhältnisse der Rhythmen und Harmonien keine schwierige, denn die Verhältnisse seien eindeutig, es gebe hier keinen zweifachen Eros[3]). Daher soll auch so viel wie möglich von den als richtig erkannten und althergebrachten Formen und musikalischen Gesetzen, die Bestimmungen über Abstände der Töne, ihre Zahl, ihre

Art, und die Erklärung der Abstände, und die weiteren Verbindungen, die aus ihnen sich bilden, festgehalten werden[1]). Unter Mifsachtung der früher streng geschiedenen Arten der Musik und in ihrer willkürlichen Vermischung, sei später von künstlerisch zwar begabten, aber den Begriff des Richtigen und die Gesetze der Kunst vernachlässigenden Dichtern alles nur nach dem Vergnügen beurteilt worden. Anstatt der Aristokratie entwickelte sich so die Theatrokratie[2]).

Für wichtiger freilich und schwieriger noch hält Platon die dritte Forderung, die er für die Musik aufgestellt, die Bestimmung des Schönen in ihr. Man soll in der Musik nicht nur den Liebesverhältnissen der Klänge, Harmonien und Rhythmen an sich folgen; es sei nicht genug, dafs man mittelst dieser technischen Kenntnis der Richtigkeit sich selbst ein unschuldiges Vergnügen bereitet, sondern man soll sie auf die Menschen in Anwendung bringen und die Jugend zu edlen Sitten anleiten. Mit dieser Bildung überschreite man nicht nur den Gesichtskreis der Menge, sondern auch den der Künstler selbst, denn diese bedürften nur die Kenntnis der Ähnlichkeit und Richtigkeit; das dritte Stück, die Schönheit könnten sie allenfalls missen[3]). Hier hört auch die Eindeutigkeit des musikalischen Eros auf; mag es sich nun um den Gebrauch der Rhythmen und Harmonien im künstlerischen Thun, wie in der Liederdichtung, oder um die richtige Anwendung schon fertiger Melodien und Rhythmen in der Erziehung handeln. Hier bedürfe es eines guten Künstlers, denn hier kehre das alte Verhältnis wieder, dafs man dafür sorgen müsse, den gesitteten Menschen und denen, die gesittet werden sollen, ihren Eros zu bewahren, nämlich den schönen, den himmlischen, die Liebe zur himmlischen Muse. Die Liebe zur Polyhymnia aber, den gemeinen Eros, dürfe man nur mit Vorsicht gebrauchen, um zwar die Freude, die er gewährt, zu ernten, aber keiner Ausschweifung dabei zu verfallen[4]).

Diese Auswahl des dem Moralisch-Schönen Entsprechenden in der Musik wird den Dionysossängern, den Sechzigjährigen anvertraut, die das ganze musikalische Erziehungswerk abschliefsen[5]). Hierzu aber sind auch sie nur befähigt, wenn sie mit dem musikalischen Verständnis der Harmonien

und Rhythmen die philosophische Einsicht in die Ideen der Tapferkeit und Freimütigkeit und Groſssinnigkeit und was diesen verwandt ist, gewonnen haben. Durch diese Kenntnis des Schönen und die Liebe dazu ist, auch wenn es an technischem Können fehlt, eine höhere Bildung gegeben, als sie der besitzt, der zwar jedes musikalische Kunstwerk auszuführen vermag, aber keine wirkliche Freude am Schönen empfindet[1]). Der sittlichen Lebensweisheit wird die Entscheidung über die Grenzen zugewiesen, in denen sich die Kunst im Staate bewegen darf; sie bietet in sich selbst noch keine Gewähr des Vorzuges würdiger Formen.

Die Redekunst hat Platon zwar nicht zu den nachahmenden Künsten gezählt, da sie ein bestimmtes, auſser ihr liegendes Ziel verfolgt und also dem Gebiete des Ernstes angehört. Ihre Zugehörigkeit zur Ästhetik hat daher eine nur äuſsere Begründung in den Beziehungen, welche sie im einzelnen zur Dichtung hat, und in dem Einflusse, den sie auf den Fortgang der Ästhetik ausübte.

Die Redekunst sei die Seelenleitung durch Reden nicht nur in Gerichtshöfen und Volksversammlungen, sondern auch im privaten Verkehr, in kleinen wie in groſsen Dingen[2]). Sie hat es mit der Musik gemein, daſs sie sich an die Seele richtet, also auf ein weiteres Gebiet als den Verstand bezogen wird. Sie wird beleuchtet durch einen Vergleich mit der Seele, als eine unkörperliche Ordnung, welche schön über einen belebten Körper herrscht. Die Redekunst sei auf die Seelenkunde zu gründen[3]). Mit dieser Forderung stellt Platon die Redekunst, die in Wahrheit eine Kunst ist, einerseits der rhetorischen Praxis der Zeit, andererseits der Doktrin der rhetorischen Handbücher gegenüber.

Von der rhetorischen Praxis der Sophisten und Staatsmänner, auch der gröſsten, Perikles nicht ausgeschlossen, trennt ihn der sittliche Zweck, den er verfolgt wissen will, während er von jenen überzeugt ist, daſs sie das Volk weder haben bessern wollen, noch thatsächlich gebessert haben. Das Volk zu ihren Zwecken zu überreden, benutzten sie ihre Kenntnis seiner Schwächen und bestärkten es in seinen Fehlern. Sie nehmen von der rhetorischen Doktrin gerade so-

viel auf, als sie brauchen können, oder ergänzen sie wohl auch, wie Perikles, durch philosophische Lehren über die Natur der Dinge, um hierdurch eine höhere Würde und Sicherheit zu gewinnen.

Der Erfolg dieser Praxis hängt von dem Grade der natürlichen Begabung ab und dem Werte der Regeln und Gesetze, die sie befolgen. So verkehrt auch das Ziel sein mag, es würde durch eine bessere Theorie auch besser erreicht werden.

Die Theorie der Zeit nun aber bietet nur die Regeln und Kunstgriffe, nach denen man eine Rede, ganz abgesehen von ihrem Zwecke, herzustellen habe. Diese Regeln sind nicht aus der Natur der Sache philosophisch hergeleitet, sondern empirisch aufgegriffen und durch immer neue Beiträge einzelner Rhetoren, die darin ihren Ehrgeiz sahen, vermehrt. Diese Regeln behandeln unterschiedslos Wesentliches und Unwesentliches bis auf die Lächerlichkeit einzelner Kunststücke und Kniffe hin, in pedantischer, schulmeisterlicher Vollständigkeit.

Platon mahnt jedoch, den Spott über diese Dinge in attischer Urbanität dahin zu zügeln, daſs über den Auswüchsen nicht auch das Brauchbare verworfen werde, und nicht der Unwille statt des Mitleides sich gegen Leute richte, die von den höheren Forderungen der Kunst keine Kenntnis besäſsen [1]). So wird die rhetorische Doktrin der Zeit als ein zwar nicht unnützer, aber doch untergeordneter Bestandteil auch in die wahre Theorie der Kunst aufgenommen. Es sind zunächst, das Äuſserlichste, die Teile der Rede, die der Reihe nach aufgezählt werden, und als Autoritäten werden angeführt: Lysias, Thrasymachos, Theodorus von Byzanz, Euenos der Parier, Tisias, Gorgias, Hippias, Polos und Protagoras. Der Eingang der Rede müsse zu Anfang gesetzt werden, ihm folgten die Erzählung mit den Zeugnissen, die Beweise, die Wahrscheinlichkeit, die Beglaubigung und Nebenbeglaubigung und Widerlegung und Nebenwiderlegung sowohl in Anklage wie Verteidigung. Diesen Redeteilen schlieſst sich dann die Aufzählung der einzelnen Kunstformen und Kunstgriffe der Rhetoren an: das vorausver-

kündende Andeuten, das Nebenlob und der Nebentadel, das Neue als Altes, das Alte als Neues vortragen, Zusammendrängung und Ausdehnung des Stoffes [1]).

Bunt und zusammenhangslos hat Platon diese und andere Bestandteile aus den landläufigen Handbüchern der Rhetorik aufgegriffen, um zu zeigen, dafs es ihnen ebenso wie der Rede des Lysias an jeder begrifflichen Begründung und Notwendigkeit fehlt. Indem Platon aber ausschliefslich bei der Rhetorik auf eine Fülle solcher Einzelheiten einging, hat er es indirekt verschuldet, dafs die Überlieferung diesen Stoff ausbaute und die Rhetorik dadurch ganz in den Vordergrund der ästhetischen Interessen trat. Nach Platon gehört der ganze Inhalt dieser Handbücher unter den Begriff der unter Umständen nützlichen Vorkenntnisse, die aber nicht zum Wesen der Sache gehören. Es sind an sich nur allerlei Herrlichkeiten, Kunststückchen, Schönheit des Ausputzes, in Worten und Redensarten, die der Rede das glatt und rund Gedrechselte geben [2]).

So wenig nun diese Hülfsmittel den Zweck und die Ordnung der Rede sichern, so wenig gewährt ihre Kenntnis darüber Aufschlufs, was im einzelnen Falle gesagt werden mufs [3]). Platon stellt ihnen daher die wesentlichsten Anforderungen an eine wirkliche Redekunst gegenüber. Die Redekunst erreiche ihren Zweck durch die Mittel der blofsen Rede. Sie erfordert, wie alle übrigen Künste, eine natürliche Beanlagung und sodann Wissen und Übung.

Ohne Wissen von der Natur der Sache, von der man redet, kann man selbst den Schein der Wahrheit nicht erregen, wie es die Rhetoren doch wollen, geschweige denn die Wahrheit selbst aufweisen, wie es die rechte Rede soll, die unter den Schutz der Musen Urania und Kalliope gestellt ist. Dieses Wissen bezieht sich einerseits auf den Gegenstand, von dem die Rede geht, und auf die Person, an die sie gerichtet ist. Der Gegenstand der Unterredung ist stets ein solcher, über den Unsicherheit herrscht. In gewissen Grenzen nur kann also für den Gegenstand eine genaue Bestimmung erfordert werden; aber auch nur durch sie gewinnt die Rede die Übereinstimmung mit sich selbst. So-

dann mufs der Gegenstand seine begriffliche Gliederung gewinnen. Die Erkenntnis mufs gliedmäfsig fortschreiten, sie mufs die Teile nehmen, wie sie gewachsen sind, ohne wie ein schlechter Koch verfahrend sie beim Teilen zu zerbrechen. Symmetrisch zu den Teilen fortschreitend, hat die Redekunst das Ganze zu beherrschen, indem sie sich auf Dialektik gründet. Diese Kenntnis ermöglicht dem Redner gleichsam spielend den Erfolg zu erringen[1]). Sodann mufs der einzelne Fall in seiner Zugehörigkeit zum allgemeinen Begriffe erkannt werden, was nur die Erfahrung vermag[2]). Nur mittelst dieser dialektischen Leitung gewinnt die Rede die kunstgemäfse Notwendigkeit, die jedem Stücke in ihr seine Stelle anweist, so dafs sie wie ein lebendes Wesen gebaut ist, an dem Kopf und Fufs an ihrer Stelle sind, Mitte und Enden zu einander und dem Ganzen passen[3]). Ist hierdurch dem Fehlen gegen die Notwendigkeit des begrifflichen Zusammenhanges vorgebeugt, so giebt es dafür, was nicht notwendig, sondern nur schwer zu erlangen ist, wie die Erfindung, kein Gesetz und keine Vorschrift[4]).

Der Inhalt der Erkenntnis betrifft den Gegenstand der Rede und die Seele, an die sie gerichtet ist; er ist nicht ohne tiefere philosophische Einsicht zu gewinnen. Alle grofsartigen unter den Künsten bedürften, führt Platon ironisch aus, des Geschwätzes und hochfliegender Reden über die Natur der Dinge. Das gebe ihnen die hohe Würde und Sicherheit des Erfolges. Das sei es auch gewesen, was Perikles sich noch zu seiner Naturanlage hinzu erwarb. Indem er nämlich dem grofsen Anaxagoras in die Hände fiel und von hoher Weisheit erfüllt wurde und bis zur Natur der Vernunft und Unvernunft vorgedrungen war, worüber ja Anaxagoras so viel zu sagen wufste, entlehnte er daher für die Kunst der Rede das ihr Zuträgliche[5]).

Was Perikles auf falschem Wege suchte, habe die wahre Kunst der Rede anzustreben, indem sie die Kenntnis der Seele sich aneignet, die wiederum von der Einsicht in die Natur des Weltganzen getragen ist. Aus dieser Wissenschaft wird die Einsicht über die Seelenarten und ihre Zahl, sowie über die Arten der Rede und ihre Anzahl gewonnen, und damit

wird es möglich zu bestimmen, welche Rede für eine bestimmte Art der Seele, in einem vorliegenden Falle, die rechte sei[1]). Aber auch noch die Kenntnis der Art und Beschaffenheit des einzelnen Falles mufs hinzutreten, um den Erfolg der Rede zu sichern[2]).

So nur vermag die Redekunst ihr wahres Ziel zu erreichen, indem sie die Reden in die Seelen der Menschen schreibt, um sie zu bessern, wäre auch in Wirklichkeit eine solche Kunst nirgends zu finden[3]).

Unter den Arten der Rede erwähnt Platon die gerichtliche, die über Recht und Unrecht handelt, die Volksrede, die das dem Staate Zuträgliche und Unzuträgliche beleuchtet, und die Prunk- oder Lobrede, die zeigt, welcher Art und welcher Dinge Urheber jemand ist[4]).

Auch für die Theorie der Redekunst, gegen die Platon unter allen Künsten am schärfsten zu Felde zieht, hat er die leitenden Ideen vorgezeichnet, denen der Fleifs nachfolgender Geschlechter einen reichen Stoff unterordnen konnte, als die Fragen des unmittelbaren Lebens sich schon in geschichtliche umgesetzt hatten.

ARISTOTELES. DIE KUNSTLEHRE.

Der gegenwärtige Bestand der aristotelischen Schriften enthält eine umfangreiche Rhetorik und Bruchstücke einer Poetik. Die Verzeichnisse seiner angeblichen Werke erwähnen ein Buch über die Kunst, mehrere zusammenfassende Werke über die Künste, eine Schrift über Dichter, mehrere über die Dichtkunst, eine über die Tragödien und mehrfache Abhandlungen einzelner Gegenstände aus der Poetik. Hierzu kommen Werke über Musik, Rhetorik und rhetorische Specialfragen.

Aus diesem weiten Kreise technischer Arbeiten scheiden zunächst schon die bildenden Künste auffälliger und wohl auch bemerkenswerter Weise aus.

Sodann steht jenen technischen Schriften nur ein Titel: „Über die Schönheit“ zur Seite, der auf allgemeine ästhetische Fragen Bezug haben könnte, wenn die Stelle, die ihm die Verzeichnisse anweisen, seinen Inhalt nicht obenein zweifelhaft machte.

Mit diesem äufserlichen bibliographischen Inventar steht alles im Einklange, was wir in den vielen, verschiedenartigen und inhaltsreichen Schriften des Aristoteles gegenwärtig noch besitzen. Weder die Principien, noch die Systematik, noch die Methode des Aristoteles bietet für die Aufnahme des ästhetischen Problems oder für eine eingehendere Erörterung der allgemeinen Frage nach dem Wesen des Schönen Raum oder Anknüpfung. Waren es schon bei Platon meist nur gelegent-

liche Exkurse, die sich insbesondere mit dem Schönen beschäftigten, so waren doch diese wenigstens dem Problem voll zugewandt, und hoben von verschiedenen Seiten aus seine Natur und Eigenart in das Bewufstsein. Die aristotelischen Aussprüche über das Schöne sind hingegen alle nur beiläufige, durch anderweitige Begriffsbestimmungen veranlafste Bemerkungen, so flüchtig und wortkarg in der Fassung, dafs sie nur auf der Folie der platonischen Ideen Bedeutung und dann allerdings auch öfter das Verdienst gewinnen, in dogmatischer Fassung dort nur hypothetisch-dialektisch entwickelte Gedanken fixiert zu haben.

Endlich ist auch die Natur und Organisation des aristotelischen Geistes, der in der Schärfe der Beobachtung, in der Strenge der abstrahierenden Reflexion und Beharrlichkeit der Analyse seine Stärke zeigt, dem synthetischen Vorgange der ästhetischen Auffassung wenig erschlossen.

Gerade in dem Gebiete, in dem sich Aristoteles mit der gröfsten Hingebung in das einzelne hinein vertiefte, in der erklärenden wie beschreibenden Naturkunde, findet die ästhetische Betrachtung bei ihm nur einen geringen Spielraum. Freilich giebt es hier auch keine derartigen Lücken in der Erkenntnis, die bei Platon der ästhetischen Betrachtung Eingang gaben. Die den Erscheinungen angepafste und allseitiger bestimmte Methode strebt hier nach uneingeschränkter Herrschaft. Aristoteles konnte keinen Timäus mehr schreiben, der sich über das Unbekannte mit dem geistreichen Spiele des Wahrscheinlichen hinweghilft. Auch die Wahrscheinlichkeit ist hier in die Grenzen des wissenschaftlichen Geistes gebannt. Die Künste, die der Natur dadurch näher stehen, dafs sie ihr den Stoff der Darstellungen entnehmen, Plastik und Malerei, werden für Aristoteles schon aus diesem Grunde kein Anlafs, seine Forschung ihnen besonders zuzuwenden. Was von der Natur gesagt ist, gilt auch von ihren Abbildern in der Kunst.

Erst dort, wo das zweckbewufste Thun des Menschen Werke in der Musik und Dichtkunst hervorbringt, die ihre Gesetze und Normen weder der Natur noch der Geschichte entlehnen, oder wo die erfindende Thätigkeit Lücken und

Mängel in der Naturordnung selbst auszufüllen bestrebt ist, erschliefsen sich dem universellen Geiste des Forschers wirklich neue Erkenntnisgebiete, denen er nun auch den gleichen Scharfsinn in vielseitiger Beherrschung des Materials zuwendet, den man in allen seinen Schriften bewundert. Für diese Erweiterung der objektiven Welt durch die Werke der Kunst hat er auch schon die Principien seiner Systematik zugeschnitten. Die Kunstprodukte sind ein gleich reales Objekt, wie die Natur und die Handlungen der Menschen; der Geist ist seinen Grundformen nach erkennend, handelnd und bildend.

Aber freilich auch diese naturfreieren Künste sind dem Denker doch nur ein neuer Stoff für die Erkenntnis. Er sucht sie mit denselben Kategorien von Ursache und Zweck, Stoff und Form zu begreifen, mit denen er sich auch die Erscheinungen der Natur und Geschichte unterwarf. Seine Kasuistik der Tragödie ist an analytischem Scharfsinn ein Seitenstück zur Lehre von den Figuren und Modi der Schlüsse. Die ästhetischen Kategorien, die Platon im Geiste des lebendigen Sprachgebrauches der Dichtung zu entwickeln wenigstens begann, finden bei Aristoteles keine Aufnahme oder weitere Ausbildung, und auch seine Untersuchungen über die Kunst sind nicht von ihnen getragen.

Wie von der aristotelischen Sittenlehre es weit mehr als von der platonischen gilt, dafs sie einen naturalistischen Charakter trage, so ist auch seine Kunstlehre, trotz alles moralischen Rigorismus Platons, weit mehr als dort durch psychologische und moralische Gesichtspunkte bestimmt und entbehrt des freieren Ausblickes in das Bereich ästhetischen Geistes, über den Platon zu gelegener Stunde gebietet.

Die allgemeinen ästhetischen Lehren des Aristoteles sind daher auch weit zu isoliert und dürftig, als dafs sich aus ihnen ein systematischer Unterbau für seine Kunstlehren herstellen liefse. Versuche, die in dieser Richtung nicht ohne Aufwand an Scharfsinn unternommen wurden, ermüden meist bald die Teilnahme, weil sie ihren Stoff nicht aus ästhetischen, sondern mancherlei anderweitigen Lehren des Aristoteles beziehen und über die Vorbereitungen nicht eigentlich dazu

gelangen, zur Sache zu sprechen. Die Bedeutung dieser allgemeinen Äufserungen des Aristoteles ist wesentlich eine rückblickende. Neue ästhetische Einsichten sind durch sie nicht erschlossen, hingegen beleuchten sie durch präcisere Fassung manchen Gedanken, den Platon nur in der dialektischen Bewegung flüchtig streifte, und wiederum lassen sie auch den Gegensatz in der Auffassung beider Denker dadurch hervortreten, dafs sie von Ideen ganz unberührt sind, die sich der tieferen ästhetischen Begabung Platons bedeutsam aufdrängten.

Die Kunstlehre des Aristoteles hinwiederum hat ihre allgemeinere Bedeutung vorzüglich im Vorblick auf die Richtung der Entwicklung, welche die Wissenschaft der Ästhetik in der Folgezeit nimmt. Auch hier ist der Zuwachs, den die eigentlich ästhetische Einsicht durch Aristoteles gewonnen hat, wohl aus historischen Gründen vielfach überschätzt worden. Die vielen vortrefflichen, zur ästhetischen Kritik der Dichtkunst und Rhetorik gehörenden Bemerkungen zeigen ihn freilich auch in diesem Gebiete völlig orientiert, und auf den durch Demokrit und die Sophisten eingeschlagenen Wegen mit glänzendem Scharfsinn und wohlgeübtem Urteil und Geschmack weiterschreitend. Hier ist in der That die Berührung des Philosophen mit Lessing so eng, dafs es verständlich ist, wie dieser ihn auch dort als Autorität bewundern konnte, wo weder die Stärke des einen noch des anderen lag. Schon der Mangel jeder Begründung aus der Natur des ästhetischen Geistes und seiner Kategorien heraus giebt der Kunstlehre ein einseitig psychologisch-technisches Gepräge, und hierdurch wird sie bestimmend für die technische Richtung, die in der Ästhetik eine so andauernde Vorherrschaft gewinnt. Indem die ästhetischen Kategorien aus der architektonischen Stellung zurücktreten, in der Kritik der Technik aber doch nicht entbehrt werden können, verschiebt sich die Sachlage dahin, dafs Begriffe, die als principielle Gesichtspunkte verwandt, die Einsicht hätten bedeutend fördern können, zu blofsen loci der Poetik und Rhetorik werden, und in diesen Disziplinen eine unfruchtbare Überlieferung finden.

Nicht in der Kunstlehre, sondern in der Metaphysik ist

der Ort, an dem, neben den anderen Arten des Seins, auch das Schön-Sein eine Begründung hätte finden müssen. In der That ist auch dieser Schrift noch das Wichtigste für die Bestimmung des Begriffes zu entnehmen. Aber diese Angaben erhalten wir nicht durch Abgrenzung eines selbständigen ästhetischen Erkenntnisgebietes neben den Sphären anderer Wissenschaften, sondern nur durch gelegentliche Reflexionen, zu denen weit abliegende Fragen Veranlassung geben. Das Schöne so wenig wie das Gute wird für die Gliederung der Geistesthätigkeiten bestimmend. Hier wie in allen Fragen von principieller Bedeutung knüpft Aristoteles an gelegentliche Begriffsbestimmungen Platons an. Er bildet den Gedanken einer Gliederung der Vernunftthätigkeit des platonischen Staatsmannes dahin um, dafs er mit völliger Ausschliefslichkeit behauptet, alle Vernunft sei erkennend, handelnd oder bildend wirksam. Für die Gebilde liegt das Princip ihrer Entstehung im bildenden Subjekt, und zwar in seiner Vernunft oder Kunstfertigkeit oder Naturgabe. Für die Handlungen liegt das Princip im Vorsatze der handelnden Person. Die erkennende Geistesthätigkeit hingegen bezieht sich nicht auf das, was erst werden soll, sondern auf ein Sein, und zwar zunächst als Naturlehre auf ein solches Sein, das die Ursache der Veränderung und des Beharrens in sich selbst hat. Die Mathematik sodann behandelt ein Sein, das an sich nicht veränderlich ist, wohl aber noch am Stoffe oder dem Veränderlichen haftet. Der Theologie endlich liegt ein Sein vor, das weder veränderlich ist, noch an dem Veränderlichen haftet, sondern von ihm abgelöst ist[1]).

Diese Systematik ist nach vielen Seiten hin eine nicht glückliche. Zunächst finden schon die zweifellos ebenfalls theoretischen Wissenschaften, die Lehren vom Handeln und Bilden, gar keinen Platz im System, da nur Theologie, Mathematik und Naturlehre theoretische Wissenschaften sind. Da nun aber doch auch Wissenschaften der Kunstlehre, Ethik und Politik entworfen werden, deren Inhalt nach der principiellen Einteilung nur als ein Bestandteil der handelnden und bildenden Vernunft gedacht werden kann, erwächst hier-

aus der in sich widerspruchsvolle Begriff einer praktischen oder bildenden Wissenschaft, der nur etwa an dem späteren Terminus „der schönen Wissenschaften" ein Seitenstück findet. Die Sitten und Kunstlehren stehen in der aristotelischen Philosophie daher aufserhalb der begrifflich geregelten Gliederung[1]).

Wichtiger als dieser systematisch-architektonische Fehler ist die Stellung, die Aristoteles von jenem Gesichtspunkte aus zu den Handlungen und Gebilden überhaupt einnimmt. Sie unterscheiden sich von einem Naturgegenstande dadurch, dafs dieser die Ursache seiner Veränderung oder seines Beharrens in sich selbst oder im Naturzusammenhange hat, während jene durch ein anderes, durch das handelnde oder bildende Subjekt verursacht sind. Ganz abgesehen davon, ob diese, nicht auf Platon zurückgehende, Bemerkung zutrifft oder nicht, treten Handlungen und Gebilde dadurch unter den gleichen Gesichtspunkt einer Kausalbetrachtung, wie die Natur. Diese Vorgänge des Handelns und Bildens, nicht das Gute und Schöne, sind der Gegenstand der Sitten- und Kunstlehre. Nur auf eine besondere Art der Kausalität, auf die psychologische Kausalität, die sich wiederum praktisch oder technisch gestaltet, fällt der Nachdruck in diesen Untersuchungen. Zwischen der Psychologie und der Sittenlehre lassen sich daher bei Aristoteles so wenig feste Grenzen ziehen, als zwischen diesen beiden Disziplinen und der Kunstlehre. Ein grofser Teil der Seelenvermögen und Seelenzustände findet bei Aristoteles thatsächlich nicht in der Psychologie, sondern in der Ethik und Rhetorik seine Behandlung.

Die Folge dieser vorwaltend psychologisch-naturalistischen Richtung der Sitten- und Kunstlehre ist zunächst zwar darin eine günstige, dafs Aristoteles der Überlieferung folgen kann, indem er das Schöne und Gute nicht insbesondere als praktische oder technische Kategorien auffafst, sondern ihre Bedeutung eine allgemein kosmische bleibt. Sie finden daher auch keineswegs in den Sitten und Kunstlehren, sondern unter den allgemeinen Principien in der Metaphysik ihre begriffliche Begründung. Nur eine bestimmte Art des Guten wird in der Sittenlehre behandelt, und in der Kunstlehre ist

von dem Schönen verhältnismäſsig sehr wenig, oder doch nur in äuſserlich populärer Fassung die Rede.

Je mehr nun aber im aristotelischen System der ganz allgemeine Gedanke der Entelechie, der Zweckerfüllung, bestimmend wird, indem es die entwickeltste Form der teleologischen Weltanschauung des Altertums bildet, um so ausschlieſsender muſs auch die Herrschaft des mit dem Zwecke zusammenfallenden Begriffes des Guten werden, und damit auch die Notwendigkeit sich geltend machen, wenigstens theoretisch den Wert des Schönen von ihm abzugrenzen. Die Frage nach dem Wesen des Schönen tritt bei Aristoteles daher wieder wie bei Sokrates in der Form der Frage nach seiner Beziehung zum Guten auf. Aristoteles aber hat den Gedanken, der bei Platon nur vorausgesetzt werden muſste, oder doch bloſs in der praktischen Scheinhaftigkeit deutlich hervortrat, zuerst dogmatisch fixiert: Das Schöne und das Gute sind nicht ein und dasselbe, behauptet er im Gegensatz zur sokratischen Theorie. Daher kann nun aber auch der weniger entwickelte Begriff des Schönen nur auf der Folie des Guten seine Beleuchtung finden.

I. Das Gute.

Auch die Bestimmung des Guten in seinen verschiedenen Bedeutungen wird von Aristoteles schärfer, als es bei Platon geschah, durchgeführt. Er knüpft zwar auch hier an platonische Gedanken an, formuliert sie aber begrifflich in lehrhafter Form und bestätigt damit die Auffassung, die auch dort schon zwischen dem bloſsen Sprachgebrauche der Philosophen und ihren begrifflichen Intentionen einen Unterschied zu finden meinte.

1. Das Gute als Weltprincip.

Die vierte Form der Ursächlichkeit, die Zweckursache, zuerst streng begrifflich bestimmt zu haben, nimmt Aristoteles als sein Verdienst in Anspruch. Der Stoff, die bewegende Ursache und die Form seien zwar schon von seinen Vor-

gängern mehr oder weniger deutlich unterschieden, die vierte Art aber, die Ursächlichkeit des Guten hätten sie nur gewissermaſsen erkannt, gewissermaſsen aber auch nicht. Sie hätten das Gute nicht so als Ursache gedacht, wie es begrifflich notwendig gedacht werden müsse. Sie hätten nicht das Gute, sondern etwas Gutes zur Ursache gemacht und daher das Gute mit der Bewegungsursache verbunden; so machte Empedokles die Liebe, Anaxagoras die Vernunft als ein Gutes zur Ursache. Damit werde aber nicht das Gute schlechthin als Ursache gedacht, sondern nur beiläufig. Die eigentliche Ursache ist die Vernunft und die Liebe, das Gute hingegen nur insoweit, als es eine Eigenschaft jener Ursachen ist [1]).

Dieser Einwurf trifft mit Empedokles und Anaxagoras auch Platon, dessen Demiurg zunächst ebenfalls nicht als das Gute, sondern als die gute, wirkende Ursache eingeführt wird.

Soll nun aber das Gute schlechthin als Ursache gedacht werden, so sei das nur möglich in der Form des Zweckbegriffes, der den wirkenden Ursachen gleichsam gegenüberliegt, und das Ziel alles Werdens und aller Veränderung ist [2]). Es ist die Ursache, um deren willen alle Handlungen, Veränderungen und Bewegungen stattfinden [3]). Der Zweck ist, wie in allem einzelnen das Gute, so in der ganzen Natur das Beste. Das Gute und der Zweck sind eine unter den Ursachen, und die Wissenschaft, welche diese Ursache begreift, ist unter allen die beste [4]). Als Zweck ist das Gute ein Endziel, um dessen willen alles andere geschieht, das selbst aber nicht wieder auf Weiteres abzweckt; denn wollte man hier in das Endlose gehen, so würde mit dem Zweck das Gute selbst aufgehoben werden, und dazu die Vernunft, da alle Vernunft auf einen Zweck hin handelt [5]). Wie Platon im Guten den Abschluſs aller Motivierung sah, der keine weitere Frage zuläſst, so nimmt auch Aristoteles diesen Gedanken in allgemeiner Fassung auf. Es kommt auf die verschiedenen Arten des Guten dabei nicht an; auch das bloſs scheinbar Gute und das Angenehme gehört als Zweck unter denselben Begriff des Guten [6]). Mit Recht habe man das als das Gute bezeichnet, wonach alles in der Welt strebt [7]).

So stellt die Metaphysik des Aristoteles, ähnlich wie der

Timäus Platons, das Gute als den architektonischen Weltbegriff hin, nach dem alles Geschehen seine zweckmäſsige Ordnung erfährt[1]); nur ist hier der Zweck nicht mehr aus dem guten Willen der neidlosen Gottheit abgeleitet, sondern als eigenes Princip gedacht.

Das Gute und der Zweck sind Wechselbegriffe; nur soweit von Zwecken die Rede sein kann, kommt auch das Gute in Frage. Hieraus folgt nun die Einsicht in die Notwendigkeit mehrfacher Einschränkungen des Bereiches des Guten in der Welt.

Nicht in allen Dingen finden sich alle Arten der Ursache zusammen. So kann in dem Unveränderlichen weder von einer bewegenden Ursache, noch vom Guten als Ursache gesprochen werden; denn was an sich gut ist, kann nur als Ziel Ursache sein; das Ziel aber ist immer als Ziel einer Handlung zu denken, die ihrerseits wiederum Veränderung voraussetzt. Im Unveränderlichen kann es mithin kein Princip geben, das in Gestalt des Guten selbst wirkt. Darum findet in der Mathematik keinerlei Beweisführung aus dem Princip des Guten statt; man sagt nicht, es sei so besser oder schlechter, ja man erwähnt solcher Begriffe hier überhaupt nicht. Hieraus konnten daher etliche, wie Aristipp, den Vorwurf gegen die Mathematik entnehmen: in allen anderen Künsten, selbst in ganz handwerksmäſsigen, werde jedes nach dem Besseren und Schlechteren beurteilt, hier hingegen sei von Gütern und Übeln kein Wörtchen zu hören. Darum hätten auch die mathematischen Gespräche keinen sittlichen Charakter; denn sie hätten nichts mit Vorsätzen und Zwecken zu thun[2]). Trotz der Einschränkung, die diese Behauptung finden wird, ist hiermit wenigstens in dem Gebiete der Mathematik ein Kreis von Vorstellungen gefunden, in welchem keine Vermischung anderer Werte mit dem Guten zu befürchten ist. Das Gute wiederum ist ganz an den Zweck und die Handlung gebunden, entsprechend der Beziehung, die es schon bei Platon zur Ursächlichkeit hatte[3]).

Der Zweck und das Gute ist ferner auf das Gebiet der Vernunft eingeschränkt, mag diese nun in der Natur oder in Handlungen sich bethätigen[4]). Damit ist auch der Zufall, der

nur beiläufig eintritt, als solcher aus dem Gebiete des Guten ausgeschlossen. Unter einem guten oder schlechten Zufall versteht man nur etwas, woraus Gutes oder Übles abfolgt, aber an sich ist er weder gut noch schlecht, da er kein Zweck ist, sondern nur beiläufig als Ursache wirkt, wo sonst der Zweck bestimmend ist[1]). Wie beim Zufall, kann auch beim Notwendigen von keinem Guten die Rede sein. Nur weil meistenteils, namentlich in den Naturvorgängen, ein und dasselbe sowohl aus Notwendigkeit, wie auch um eines Zweckes willen geschieht, beherrscht das Gute nicht weniger das Gebiet der Natur, wie das der Kunst[2]).

Aus dem Reiche der Zweckbeziehungen nun hebt sich das Schlufs- und das Anfangsglied als das schlechthin Gute oder das Beste ab. Jeder Zweck kann wiederum durch einen höheren Zweck bestimmt gedacht werden, zu dem er sich dann als Zweckgemäfses oder als Mittel verhalten würde. Dadurch entsteht eine Rangordnung von Zwecken oder Gütern, die ein Schlufsglied haben mufs, ohne welches alle Güter aufgehoben wären. Das Schlufsglied ist nicht mehr Mittel zu einem höheren Gut; es ist zu ehrwürdig und göttlich, um einem anderen zu dienen. Der höchste Zweck, um dessen willen alles andere da ist und geschieht, ist das in Wahrheit und an erster Stelle Gute, das, was, selbst unbewegt, alles andere bewegt. Das, was sich auf die beste Weise verhält, bedarf keiner Handlungen, denn es ist schon selbst der Zweck. Die Handlung dagegen ist immer ein Zweifaches; sie ist Zweck und ein Geschehen um eines Zweckes willen[3]). Dieser letzte Weltzweck aber wird nicht nur als Endglied, sondern auch als Anfangsglied des Reiches der Zwecke gedacht, da in ihm die wichtigste Ursache des Seins und Entstehens der Dinge liegt. Überall ist das Bessere auch als das Frühere zu denken[4]). Aristoteles stimmt durchaus der Überlegung seiner Vorgänger und wohl auch Platons bei, die aus dem Wohlverhalten und der Schönheit der Welt auf eine gute Ursache zurückschlossen, und diese als das Erste und nicht als ein später Hinzugekommenes dachten[5]). Wie bei Platon die Idee des Guten, das, was die Dinge zum Zweck macht, und ihnen damit ihre Realität sichert, mit der ersten

Ursache, dem guten Weltgrunde, der das Dasein und die Schönheit der Welt erklären soll, verschmilzt, so fliefst auch bei Aristoteles der letzte Zweck, an dem alle Realität des Guten haftet, mit der ersten bewegenden Ursache, der alles seinen Ursprung verdankt, in die Einheit der Gottheit zusammen. Auch hier lautet die Frage: in welcher Form das Gute und das Beste, nicht etwa das Schöne, dem All der Dinge zukomme. Das Leben der Gottheit selbst ist das beste und in ewiger Dauer, und ihr Denken an sich auf das Beste gerichtet: wir nennen Gott das in Ewigkeit beste Lebewesen, so dafs Gott das Leben immer und ewig gehört; so ist in Wahrheit die Gottheit[1]).

Gegenüber dieser begriffsmäfsigen und principiellen Verknüpfung des Guten mit dem Zwecke und dadurch mit der ganzen Ordnung der Zwecke in der Welt, ist es ohne allen Belang, dafs gelegentlich ohne weitere Absicht und Folge, mehr sprachlich als sachlich ergänzend, neben das Gute oder an seine Stelle auch das Schöne tritt; sei es, dafs zusammenfassend gesagt wird: Gar vielen Erkennens und Geschehens Ursache also liegt im Guten und Schönen, oder ebenso allgemein die Frage aufgeworfen wird, wie sich das Gute und Schöne zu den Principien verhalte, oder von früheren Lehren berichtet wird, die annahmen, das Gute und Schöne trete erst in der weiteren Entwicklung der Welt zu Tage. Schon darin tritt die Nebensächlichkeit der Erwähnung des Schönen hervor, dafs die nähere Bestimmung der Frage es sogleich fallen läfst und sich nur an das terminologisch erforderte Gute hält[2]).

Besser als das blofse Vermögen ist immer seine Bethätigung, denn das Vermögen ist die Fähigkeit, sich zum Besseren oder Schlechteren zu verändern, und je weniger etwas sich leidend verhält, desto mehr erreicht es in seiner Thätigkeit auch sein Bestes als Ziel[3]). Mit diesen, das Wesen der Entelechie bestimmenden Grundbegriffen durchdringt die Beurteilung nach dem Guten oder dem Zwecke den ganzen Aufbau der aristotelischen Weltanschauung. Selbst auf das Böse wird der Begriff des Guten angewandt, wenn es in

seinem Gebiete sich zweckmäfsig entfaltet; spricht man doch von einem guten Diebe und gutem Ränkeschmied[1]).

Die Natur ist überall bestimmt durch den Vorzug des Besseren. Sie bildet um eines Zweckes willen; der Zweck aber ist etwas Gutes. Sie wählt aus dem Möglichen stets das Beste. Nimmt sie einem Teile des Körpers etwas, dann fügt sie es einem anderen hinzu; der Rüssel leistet dem Elefanten, was dem Bau seiner vorderen Extremitäten versagt ist. Immer ist das Schlechtere um des Besseren willen da; das gilt gleicherweise von der Kunst, wie von der Natur; das Bessere aber ist die Vernunft. Entweder folgt die Natur der Notwendigkeit oder dem Besseren. So hat der Gegensatz des Männlichen und Weiblichen seinen Grund sowohl im Notwendigen, der wirkenden Ursache und dem Stoffe, wie auch in dem Besseren und dem Zweck als der oberen Ursache[2]). Diese Erklärungsweise beherrscht alle naturwissenschaftlichen Schriften des Aristoteles, sofern sie nicht nur beschreibender Natur sind. Zu der Erwägung der wirkenden Ursache tritt stets der Zweck als eine Ergänzung hinzu. An die Naturlehre schliefst sich unter dem gleichen Gesichtspunkte die Seelenlehre an. Wo wir in der Seele ein Schlechteres und Besseres haben, da ist immer das Schlechtere des Besseren wegen da; wie der Körper der Seele wegen, so sind die Begierden der Vernunft wegen da. Wie die Vernunft um eines Zweckes willen etwas bildet, so thut es auch die Natur und verfolgt ihn als ihr Ziel, und dieses Ziel ist naturgemäfs die Seele. Alle natürlichen Körper sind nur die Werkzeuge der Seele, bei den Pflanzen so gut wie bei den Tieren, und sind der Seele wegen da. Die Seele selbst wiederum bewegt immer das, was sie begehrt, mag es nun ein wirkliches oder nur scheinbares Gut sein. Die Vernunft gebietet wegen des Zukünftigen, die Begierde wegen des Angenehmen. Das Angenehme erscheint wegen der Unkenntnis des Künftigen sowohl schlechthin angenehm als schlechthin gut[3]).

Die Naturlehre und Seelenlehre unterscheiden innerhalb des Guten nur Zweck und Mittel, das an sich Gute und das Nützliche. Gleich Platon ist auch Aristoteles geneigt, das blofs Nützliche als das Notwendige vom Guten zu trennen.

Das Notwendige ist das, ohne welches das Gute nicht sein noch werden oder das Schlechte nicht abgewandt und aufgehoben werden kann[1]). Aber erst die ethischen Untersuchungen legen auch dieser Unterscheidung einen gröfseren Wert bei und führen damit, ähnlich wie bei Platon, selbst über den Begriff des Guten hinaus.

2. Das Gute in den Handlungen.

Wie die Natur in ihrem äufseren und inneren Geschehen durch den Zweck oder das Gute geregelt gedacht wird, so geht Aristoteles auch in der Sittenlehre und in der Staatslehre von diesem Begriffe aus, und sucht ihn hier allseitiger zu bestimmen. Die teleologische Auffassung denkt im Grunde die Natur bereits nach der Analogie eines vernünftigen Handelns. Man könne sich ein Lebewesen vorstellen wie einen wohlgeordneten Staat. Wie es hier bei einmal festgestellter Ordnung nicht im einzelnen der Gegenwart eines besonderen Herrschers bedarf, sondern jedes das Seine schon von selbst thut, so dafs alles der Gewohnheit nach in seiner festen Folge geschieht, so geht im Lebewesen das alles von Natur vor sich, indem das Einzelne für sein besonderes Werk beanlagt ist, und keiner besonderen Seele aufser dem Princip des Ganzen bedarf[2]). Daher treten im praktisch Guten einerseits die in der Natur immanent gedachten Momente in das Bewufstsein, andererseits aber auch neue Seiten des Guten hervor, die Aristoteles dort zurückgestellt hat.

Der über den Staat Philosophierende habe die Aufgabe, den Zweckbegriff aufzubauen (*τοῦ τέλους ἀρχιτέκτων*), nach Mafsgabe dessen man jedes Einzelne einfach schlecht oder gut nennt, und dabei habe er auch das Notwendige in das Auge zu fassen, das diese Werte voraussetzen[3]). Der Begriff des Guten soll allseitig entwickelt werden, um den Sinn festzustellen, in dem er seine Anwendung auf das Einzelne findet. Aristoteles geht daher von der allgemeinsten Fassung des Guten als Zweckbegriff aus und schränkt ihn zu den Besonderungen ein, die sich im Leben des Einzelnen und des Staates geltend machen. Er will das Gute nicht gleich in

seinem engeren moralischen Sinne gefafst wissen, nach dem man etwa definiert: es sei der Besitz der Tugend. Die Tugend sei zwar ein Gutes, aber nicht das Allgemeine des Begriffes [1]). Ebenso sucht er durch die Kritik der platonischen Idee des Guten die Anwendbarkeit des Begriffes auf die reale Welt und seine Verzweigung in alle Kategorien hinein zu sichern [2]). Er selbst schliefst sich seinerseits nur den fafslicheren Bestimmungen Platons an, indem er den Allgemeinbegriff des Guten an das Streben und den Willen bindet. Jede Kunst und jedes Unternehmen, so hebt die Ethik an, die Handlungen und gleichermafsen der Vorsatz scheinen nach irgend einem Gute zu streben; darum hat man mit Recht das, was alle anstreben, als das Gute bestimmt [3]). Aus diesem allgemeinen Streben grenzt sich das praktische Streben, aus dem allgemeinen Gut, das praktische Gut, derart ab, dafs es noch fester an den Bereich des Willens geheftet wird. Nur was in dem Handeln selbst seine Verwirklichung findet, und nicht etwa als blofses Produkt über die Person des Handelnden hinausgreift und damit auch den Wert über die Person des Handelnden hinaus verlegt, ist ein Ziel oder Gut des praktischen Lebens [4]). Diese Güter füllen unter dem Namen der Eudämonie [5]) die gesamte Willenssphäre aus, und die Eudämonie wird ganz im Anschlusse an Platon bestimmt als das, was immer um seiner selbst willen, nie aber um eines anderen willen erstrebt wird [6]). Sie erhält daher auch hier die beiden schon von Platon gebrauchten, auf den Willen des Subjektes bezogenen Prädikate des Vollendeten und Genugsamen [7]).

Diese Bestimmungen kommen ausschliefslich der Eudämonie zu, während ein Teil ihrer Bestandteile, wie Lust, Vernunft und jede Tugend, zwar auch um ihrer selbst willen, immer aber auch um der Eudämonie, also um eines anderen willen begehrt werden [8]). Auch die Scheidung der Werte der Güter knüpft daher an ihre Bedeutung für den Willen an: sie können an sich erstrebt werden, oder nur um anderer Güter willen. Aristoteles bedient sich zwar auch einer objektiven Einteilung, die drei Arten von Gütern: die äufseren

Güter, die Güter des Leibes und der Seele, unterscheidet[1]; oder die ersteren werden als äufsere Güter zusammengefafst und denen der Seele gegenübergestellt[2]; oder endlich die Güter der Seele und des Leibes treten als die eigenen Güter den äufseren an die Seite[3]. Diese blofs orientierende Inventarisierung bietet jedoch keinerlei Anhalt zu einer sachlichen Wertunterscheidung. Das gröfste der äufseren Güter, die Freundschaft, steht dem Werte nach höher als viele eigene und selbst seelische Güter, obwohl im allgemeinen die Güter der Seele als die höheren gelten[4]. Der Wertunterschied der Güter wird auf zwei Wegen begründet, deren einer mittelbar, der andere unmittelbar auf die Subjektivität des Willens zurückführt. Das menschliche Gut kann durch das dem Menschen ausschliefslich zufallende Lebensziel bestimmt werden und liegt dann in der ihn auszeichnenden Thätigkeit, in seiner auf Vernunft gegründeten Tugend[5]. Es ist die blofse Anwendung des allgemeinen Princips, dafs die Natur durch Zweckursachen oder durch das Gute bestimmt und geregelt wird, und jedes Wesen das ihm zukommende Gut durch die Bethätigung seiner Naturanlage erreicht. Denn nicht alles Seiende strebt nach ein und demselben Gut, sondern jedes nach dem ihm eigentümlichen; das Auge strebt nach dem Sehen, der Körper nach der Gesundheit, und so auch alles andere. Für jede Art ist nur eines das Beste, und durch das ihm eigentümliche Gut wird jedes in seiner Natur erhalten[6]. Aber diese allgemeine Voraussetzung beruht ihrerseits wieder auf der Annahme eines Weltwillens, der in den Zwecken seine Befriedigung findet, und weist auf das bewufste Handeln des Menschen als auf den Mutterboden dieser Weltanschauung hin. Daher entnimmt Aristoteles auch die Wertunterschiede der Güter lieber direkt der nächsten Quelle, ihrem unmittelbaren Verhältnis zum Willen. Das Gute ist zweifach: entweder an sich, um seiner selbst willen erstrebt, oder um eines anderen willen. Das eigentliche Ziel, das Gute an sich, scheidet sich vom Nützlichen ab[7].

3. Das Nützliche.

Nützlich ist, wodurch ein Gut oder eine Lust bewirkt wird, so daſs man nur das Gute und das Angenehme in der Form eines Zieles erstrebt. Von den Gütern sind die einen Ziele, die anderen nicht. Die Gesundheit ist ein Ziel, das Mittel zur Gesundheit ist es nicht. Wo irgend ein solches Verhältnis vorliegt, ist immer das Ziel das bessere, der Zweck besser als die Mittel[1]). So tritt auch hier eine Dialektik des Begriffes hervor. Das Nützliche gehört zu den Gütern, ist jedoch kein Ziel, also eigentlich auch kein Gut. Es setzt stets ein Gut voraus, und nur in Beziehung auf ein solches tritt es in die Zweckverknüpfung der Güter ein. Da aber auch alle Güter mit alleiniger Ausnahme der Eudämonie unter den Gesichtspunkt des Mittels und des Nutzens treten können, und in dem folgerichtig durchgeführten teleologischen Systeme sich diese doppelseitige Betrachtung über Alles verbreiten muſs, so verliert der Begriff des Nützlichen seinen festen Inhalt, und für die Scheidung der Güter an Interesse. Nur in den praktisch-sittlichen und politischen Beziehungen werden einzelne Gebiete ganz unter den Gesichtspunkt des Nützlichen gestellt, die denn auch den Begriff in seiner ganzen Bedeutung würdigen lassen.

Redet man vom Nützlichen ohne ein bestimmtes Gut als Ziel namhaft zu machen, so wird dieses stillschweigend in das Subjekt des Handelnden verlegt, und der Begriff gewinnt die Bedeutung des Selbstischen. Die Selbstliebe ist eine Engherzigkeit und lebt dem Nutzen nach, nicht aber dem Schönen; denn das Nützliche ist nur das persönlich Gute, das Schöne aber ist schlechthin gut[2]). So ist es die niedrigste Form der Liebe, die sich vom Nutzen leiten läſst. Dadurch wird mittelbar wiederum der Begriff der Selbstlosigkeit von wesentlicher Bedeutung für die dem Nützlichen entgegengesetzte Form des Guten.

Im Bereiche der sittlichen Handlung aber fällt der ganze ausführende Teil unter den Gesichtspunkt des Nützlichen oder Zweckdienlichen, indem er von einer beratschlagenden Vernunftthätigkeit geleitet wird. Niemand beratschlagt über

Zwecke und Ziele, sondern nur über die Mittel, die jene erreichen lassen [1]). Ähnlich bezieht sich im Staatsleben sein wichtigster Bestandteil, das Beraten des Staates nur auf die Mittel; und in der öffentlichen Rede geht die eigentlich staatsmännische Rede, nicht auf die Zwecke und Ziele, die in der Substanz des Staates, in Sitte und Gesetz feststehen, sondern auf die zu ihrer Verwirklichung führenden Mittel. Das Ziel dieser Rede ist das Nützliche und Schädliche; man rät das Bessere an, von dem Schlechteren ab, und zieht die übrigen Gesichtspunkte, wie das Gerechte oder Ungerechte, das Schöne oder Häfsliche nur nebenbei heran [2]). Die Beratschlagung kann sich freilich in allen ihren Vorzügen auch im Dienste eines schlechten Zieles oder eines blofs vermeintlichen Guten entwickeln, und damit würde das Nützlichste in Wahrheit das Schädlichste sein. Soll daher die Erwägung des Nützlichen oder die Klugheit, diese so tief in alle Lebensformen eingreifende Seite des Geistes, eine tugendhafte Vollendung gewinnen, und dadurch auch das Nützliche in seinem vollen Gewicht für das sittliche und politische Leben gesichert werden, dann mufs die Beratschlagung an unwandelbar sittliche Ziele gebunden sein. Das geschieht, indem sie die Gestalt der Geistestugend der Einsicht (φρόνησις) gewinnt. Die Einsicht ist ein Begriff fast rein aristotelischer Abkunft, und tritt, nur leise anklingend an die hellenische Stammestugend des Mafshaltens (σωφροσύνη), hier in den Mittelpunkt der praktischen Lebensauffassung.

Im „Staat der Athener" berührt Aristoteles den Mann ohne stärkere Sympathiebezeugung, dessen Name sich seiner Ethik gerade für ihren Grundbegriff als Beispiel aufdrängte [3]). Platon freilich gedachte noch des Perikles nicht ohne Mifsmut, sei es ironisch auf seine philosophischen Studien anspielend, sei es eine wirkliche Besserung des Staatswesens durch ihn in Zweifel ziehend. Aristoteles hingegen steht schon so weit über der Gunst und Ungunst der Parteien, dafs er das Neutrale, Objektive an der Gestalt des letzten grofsen Staatsmannes von Athen würdigt. Wie die Dichter seines Volkes tritt auch Perikles ihm schon aus der Vergangenheit entgegen. Gleich bedeutenden Versen des Sophokles und Euripides

stehen ihm periklische Aussprüche zur Verfügung, und das herrliche Wort: Der Krieg habe die Jugend aus der Stadt genommen, wie den Frühling aus dem Jahre, wird unter den Beispielen in der Rhetorik überliefert[1]).

Es ist die Weisheit des wahren Staatsmannes, die sich im Dienste des Gemeinwesens praktisch bewährt, alle möglichen Mittel sorgsam abwägt und mit durchdringendem Scharfblick sich entscheidet, die Aristoteles aus der Gestalt des Perikles hervortreten sieht. „Diese Tugend verstehe es, das für den Menschen Gute zu erkennen." Aristoteles hat diesen Begriff der praktischen Einsicht in der Ethik mit sichtlicher Liebe, seine sittliche Bedeutung haarscharf umgrenzend, entwickelt[2]). Auch seine Politik erkennt in ihm die Prärogative des beherrschenden Staatsmannes: sie sei die einzige Tugend, die dem Herrschenden eigentümlich ist[3]). Das Naturrecht, das die Gleichen im Staate einander nebenordnet, dürfe freilich nicht verletzt werden; denn nichts sei schön, was gegen die Natur läuft. „Wenn aber einer da ist, der sowohl an Tugend wie in der Kraft des Handelns besser ist, als die Besten: dem zu folgen ist schön, und ihm zu gehorchen gerecht. Erfordert aber ist, dafs er nicht etwa nur die Tugend, sondern auch die Kraft des Handelns besitzt. Für solche Männer giebt es kein Gesetz. Sie selbst sind Gesetz[4])."

Mag Aristoteles nun hierbei an Alexander oder rückblickend an Perikles gedacht haben, vorblickend hat erst Macchiavelli diese Seite der Staatsweisheit aus der Theorie des Aristoteles in die praktische Politik übertragen. Gewifs unverschuldet durch ihn sind später jene Mifsverständnisse veranlafst worden, denen sich selbst der gröfste Preufsenkönig nicht zu entziehen vermocht hat. Was Aristoteles unter der staatsmännischen Einsicht, der Tugend der Beratschlagung, dem Nützlichsten unter allem Nützlichen verstand, ist jene „volle, kühle Überlegung", die auch der gröfste Staatsmann unseres Jahrhunderts von dem fordert, „dem das Steuerruder des Staates anzuvertrauen wäre." Sie ist

eine hellenische Tugend, die reifste Mannestugend (ἀνδραγαθία)[1]), die leitende Macht insonderheit in den menschlichen Dingen. Der Begriff geht dem deutschen Bewufstsein schwerer ein, als dem Griechen. Es bedurfte für uns einer so plastischen, so ehrfurchtgebietenden Verkörperung, um ihn in seinem idealen Werte zu erschliefsen und den hohen Gütern einzuverleiben, die das deutsche Volk dem Fürsten Bismarck verdankt.

Wie Aristoteles schon die allgemeine Staatsform nach den individuellen Lebensbedingungen der Völker geregelt wissen will, und der Nachdruck dann auch von der Art der Verfassung auf ihre Durchführung im einzelnen übergeht, so verlegt auch in der persönlichen Sittlichkeit die beratschlagende Vernunft, indem sie die allgemeine Formel der Tugend, das Mittelmafs, der Individualität anpassen und zu einem Mittleren in Bezug auf uns, die Persönlichkeit, umbilden soll, den Schwerpunkt von den objektiven allgemeinen Formbestimmungen der Tugenden auf ihre subjektive Verwirklichung in dem Willensakte der Handlung[2]). In dem sittlichen Geschehen tritt damit das theoretische Element und die Betrachtung gegenüber der praktischen Willensbestimmung zurück. Die Bedeutung, die dem Nützlichen für dieses Gebiet eingeräumt wird, hat mittelbar zur Folge, dafs die ästhetischen Elemente in den Definitionen der Tugenden, die bei Platon zu einem Teile die Vermischung des Guten und Schönen bedingten, bei Aristoteles unwirksam werden, und dafs die Begründung einer dennoch ähnlichen Auffassung dieser Werte bei ihm weit mehr aus der Natur des Guten selbst, und erst in zweiter Linie aus anderen, hier näher liegenden ästhetischen Vorstellungen abfolgt.

4. Das Gute als Schönes.

Mit dem Guten ist es unlöslich verbunden, sowohl angenehm wie auch nützlich zu sein; denn aus der Tugend folgt Nutzen und Lust ab, jedoch keineswegs folgt umgekehrt auch aus dem Nutzen und der Lust die Tugend. Allen Gütern vielmehr mit Ausnahme der Tugend ist es gemeinsam,

dafs sie auch schädlich zu sein vermögen, und zwar gilt dies von den nützlichsten unter ihnen am meisten[1]).

An sich gut (ἁπλῶς ἀγαθόν) ist zwar das Nützliche sowohl als das, was nur als Ziel erstrebt wird, denn hiermit ist nur gesagt, dafs es in der natürlichen Zweckordnung der Dinge seine Stelle hat[2]). An sich gut ist so viel als von Natur gut. So sind die viel bestrittenen, aber dem Anscheine nach gröfsten Güter: Ehre, Reichtum, die Körpertugenden, Glücksgüter und Macht von Natur gut, aber das hindert nicht, dafs sie für die einzelne Person (τινί) schädlich sein können. Ebenso kann dem Einzelnen etwas gut sein, wie etwa das dem Schlechten Nützliche, oder das den Kindern Angenehme, was an sich oder der Naturordnung nach nicht gut ist[3]). Diese Scheidung der Werte hat nun auf die Tugend nicht nur keine Anwendung, sondern sie allein sichert es auch dem Einzelnen, dafs ein an sich Gutes ihm nicht zum Übel gereiche. Durch seine Tugend ist das an sich Gute für den Gerechten auch ein für ihn Gutes, und das Gebet des Menschen soll nicht dahin gehen: dafs ihm das an sich Gute zu teil werde, sondern dafs das an sich Gute auch ihm zum Guten werden möge[4]). Wie durch die Naturordnung das an sich Gute zugleich an sich lustvoll ist, so wird es auch dem lustvoll sein, für den es zum persönlich Guten geworden ist[5]). Daher bedarf der Tugendhafte, um glückselig zu sein, nicht der Lust als äufserer Zuthat zu seiner Thätigkeit hinzu, sondern er hat sie mit der Tugend verbunden in sich[6]). Die Tugend bildet zwar nicht die ganze Eudämonie, da es zu ihrer ungehinderten Bethätigung noch mannigfaltiger äufserer Güter bedarf, aber ihr wesentlicher Bestand (κύριαι) sind die tugendhaften Handlungen[7]). Vom Nützlichen scheidet sich zunächst das Gute, weil es um seiner selbst willen erstrebt wird, ab. Das gilt von der Eudämonie, von den Tugenden und von der Lust. Aus diesem Kreise aber tritt wieder die Tugend dadurch in den Vordergrund, dafs sie nie schädlich sein kann, und dazu auch den übrigen Werten, dem Nützlichen und der Lust den Charakter des Guten sichert. Die Lust, obwohl auch sie ein an sich erstrebtes Gut ist, tritt um ihrer Gebundenheit an die Tugend willen als selbstän-

diger Wert entsprechend zurück. Daher werden nächst der Eudämonie meist nur die Tugenden um ihrer selbst willen erstrebt genannt, und gelten als das Gute im bevorzugten Sinne. Es kann einfach gesagt werden: das Gute in Bezug auf die Seele ist, was ihr die Beschaffenheit des Maſsvollen, Tapferen und Gerechten giebt, oder: die Tugend ist es, wodurch der Mensch gut wird[1]).

Zu diesem Vorzuge, den die Tugend als Ziel oder Willensbefriedigung vor anderen Gütern hat, wird sie zwar von der Eudämonie übertroffen; aber sie besitzt ihrerseits einen Wert, den sie zur Eudämonie hinzubringt, ohne daſs er auf diese sich ausdehnen läſst, der ihr daher ausschlieſslich zukommt.

Die Tugend ist der alleinige Gegenstand des Lobes und des Tadels, und scheidet sich hierdurch sowohl von höheren, wie von niederen Werten ab. Den Gerechten und Tapferen und den Guten überhaupt, und die Tugend lobt man um ihrer Handlungen und Werke willen. Der Ehrliebende will um seiner Tugend willen von einsichtigen Leuten gelobt werden, und in ihren Augen als ein Guter gelten; es ist ihm also eigentlich um seine Güte mehr zu thun, als um die Ehre[2]).

Hingegen können die Götter und die Eudämonie nicht lobenswert genannt werden, sondern sie gehören zu dem Preisenswerten. Dem Besten geziemt nicht Lob, sondern Preisen (τιμίων); das gilt von Gott, von gottähnlichen Menschen und von dem höchsten Gute[3]). Entziehe sich doch auch die Lust dem Lobe und sei deshalb zu dem Besten gerechnet worden, und das Preisen trifft nicht nur die seelischen, sondern auch die körperhaften Werke. Liegt das Beste so über das Lob hinaus, so reichen wiederum die bloſsen Naturbeschaffenheiten des Menschen nicht an das Lob hinan. Der Mensch wird nicht von Natur gut oder schlecht, und kann daher auch nicht seiner Natur nach getadelt oder gelobt werden. Lob und Tadel fällt ihm nur um seiner Tugend oder Schlechtigkeit willen zu, und um dieser willen auch nur deshalb, weil sie ein vorsätzliches Thun sind[4]). Erst der Vorsatz bindet die Handlung in allen ihren Elementen, in

dem allgemeinen Wissen über ihre Ziele, in den einzelnen Stadien ihrer Beratung und in der Kenntnis der besonderen Umstände der Ausführung an das Bewufstsein und den Willen der handelnden Person [1]). Das Gute in diesem moralischen Sinne ist zugleich das Persönlichste, wie Aristoteles dieses durch drei Bestimmungen, die er ihm giebt, hervorhebt.

Zu der besonderen Natur der Handlung gehört in erster Linie die eigene Individualität des Handelnden. Das Mittelmafs, das die Tugend einhalten soll, ist keine für alle Fälle feststehende Norm, sondern je nach der Richtung und Stärke der natürlichen Neigungen des Einzelnen zu bestimmen. Diese Aufgabe sei eine schwierige, ihre Lösung selten und daher des Lobes wert. Wie den Mittelpunkt des Kreises nicht jedermann zu finden vermöge, sondern nur der Wissende, so sei es auch nicht ohne Mühwaltung möglich, in der Tugend tüchtig zu sein. Man müsse, um hier nicht zu fehlen, vor allem unter den möglichen Richtungen seiner Neigung der Seite fern zu bleiben suchen, die einem persönlich die gefährlichere ist; man möge der Mahnung der Kalypso folgen: fern ab von dem Gischt und den Wogen halte das Fahrzeug. Gleichsam lavierend müsse man das geringere Übel vorziehen. Als Wegweiser hierbei solle die Lust und Unlust dienen, die wir an unseren Handlungen empfinden. Ihr gelte es entgegen zu handeln; denn ihr gegenüber seien wir nicht unbestochene Richter. Wie die Alten in Troja die Helena, so schön sie auch war, doch heimsenden wollten, so gelte es, sich zur Lust zu stellen. Hier wie in allem einzelnen könne nur die unmittelbare Wahrnehmung das Urteil leiten [2]). So ist es also der sittliche Takt, das persönliche Gewissen, dem die letzte Entscheidung im Handeln zufällt.

Es spricht für die Tiefe der aristotelischen sittlichen Einsicht, dafs er trotz dieser Schwierigkeiten den Satz aufstellt: die tugendhafte Handlung besitze eine gröfsere Genauigkeit als irgend eine Kunst; nur der Natur könne man sie hierin vergleichen [3]). Es ist wohl die unmittelbare Zugänglichkeit des eigenen Bewufstseins gegenüber den äufseren, von vielfachen Täuschungen gekreuzten Sinneswahrnehmungen, denen der Künstler ausgesetzt ist, was diese Bemerkung im Auge

hat. Aristoteles giebt dem Gedanken Platons, dafs in den wichtigsten Fragen, in den Interessen des sittlichen Lebens, auch die gröfste Genauigkeit gewonnen werden müsse, hier eine Wendung, die ganz aus dem Geiste seines eigenen Denkens entspringt. Dort sind es die wissenschaftlichen Einsichten in das Sittliche, für die Platon die Genauigkeit fordert, während Aristoteles in den Untersuchungen über praktische Fragen viel mehr von der Genauigkeit absieht, sie für die Handlung selbst hingegen in Anspruch nimmt[1]).

Ein zweiter Zug stellt die Tugend wiederum in einen Gegensatz zur Kunst und Natur. Soll die Handlung als eine vorsätzliche der Person in Lob und Tadel zugerechnet werden, so mufs sie eine zuvor überdachte, eine beratschlagte sein. Ein solches Überlegen aller zum Zwecke hinführenden Schritte nehme man weder an der Natur, noch auch an der Kunstthätigkeit wahr; auch die Kunst beratschlage nicht[2]). So widersprechend diese Bemerkung allen Bestimmungen gegenüber erscheint, die der Begriff der Kunst bei Aristoteles findet, liegt ihr zweifellos doch die richtige Beobachtung zu Grunde, das künstlerische, in der Anschauung verlaufende Schaffen, sei der bewufsten Reflexion des sittlichen Handelns ferner, dem Wirken der Natur näher liegend. Wohl auf beide vorausgehenden Züge weist ein drittes Merkmal, das Aristoteles der sittlichen Einsicht beilegt, zurück: es gebe in ihr kein Vergessen[3]). Sowohl das Beharren der persönlichen Naturanlagen, wie die beständige Veranlassung, ihrer und des sie zügelnden sittlichen Gesetzes im täglichen Leben bewufst zu werden, macht es unmöglich, die sittlichen Fähigkeiten ähnlich wie andere, blofs geistige Besitztümer, auf dem Wege des Vergessens einzubüfsen. Alle drei Bestimmungen wirken dahin zusammen, das in der Tugend liegende Gute zu einem der Persönlichkeit eigenst zugehörigen und schwer von ihr ablösbaren zu machen[4]). Nur hierin könnte man bei Aristoteles einen Anklang an den platonischen Begriff der Realität des Guten, freilich in anderer Fassung und ohne den Gegensatz zum Schönen wiederfinden. In dem Mafse aber, als die Tugend hierdurch in der Persönlichkeit wurzelt und diese

beherrscht, fällt in ihr auch die Scheidung des eigenen Glückes und des Guten fort. Nur der Gute darf eigenliebig sein; denn indem er an der Tugend seine Freude findet, zieht er selbst aus seinen Handlungen in dem Maſse Vorteil, als er seinen Nebenmenschen nützt[1]). Da jedoch auch hierbei die Lust nicht als Ziel, sondern nur als Abschluſs der vernunftmäſsigen Handlung gedacht wird, die ihrerseits um der Tugend selbst willen geschieht, so tritt diese Art des Guten, das Moralische, in Gegensatz zu dem Nützlichen überhaupt und zu allem selbstischen Thun insbesondere. Trotz der Selbstbefriedigung, die das Gute als Tugend in einem höheren Sinne gewährt, bleibt die Selbstentsagung, die Nichtachtung des Eigenen gegenüber dem Guten, dem Allgemeinen und Anderen, in gewöhnlichem Verstande Wesen und Maſsstab der Tugend. Greift aber das Gute in der Tugend über das eigene Ich hinaus, und läſst es die Kleinlichkeit, die aller Eigenliebe anhaftet, unter sich zurück, so löst sich die Handlung oder das Ziel, das sie verfolgt, auch wiederum als ein Objektives von der Person ab und nimmt in der Gröſse der Denkart, die hierzu erforderlich ist, ein ästhetisches Moment in sich auf.

Drei Elemente finden sich hiernach in den aristotelischen Bestimmungen, an die er anzuknüpfen scheint, wenn er aus dem weiteren Gebiete der Güter einen engeren Kreis, ihn als das Schöne auszeichnend, hervorhebt und namentlich zum Nützlichen in Gegensatz stellt. Wird zunächst nur auf den Begriff des Zieles oder Selbstzweckes Gewicht gelegt, so tritt neben die Tugend auch die Eudämonie und die Lust als Schönes dem bloſs Nützlichen gegenüber; sie werden alle um ihrer selbst willen erstrebt. Da das Ziel immer in einer abschlieſsenden Thätigkeit liegt, so tritt schon darin eine Lösung desselben von dem alle Handlungen unterschiedslos bewirkenden, in sich beharrenden Subjekt und eine Objektivierung der Ziele ein, die es gestattet, von schönen Thaten und Werken und Zuständen zu reden, während das Subjekt einfach gut bleibt. Am seltensten wird noch die Lust als schön bezeichnet. Alles geht zwar der Lust nach, und um ihrer selbst willen erstrebt man sie; auch gehört sie der Definition gemäſs zum

Guten und zu den Zielen[1]). Für das Gute als Ziel aber tritt auch das Schöne ein, und dann ist das Schöne entweder das Lustvolle oder das um seiner selbst willen Erstrebte. Nicht jede Lust aber ist schön, sondern nur einige Arten derselben gehören zum Schönen und Würdigen. Daher kann die Lust auch in einen Gegensatz zum Schönen treten wenn es heiſst: die Tyrannis strebe nach Lust, das Königtum nach dem Schönen, oder: die Erholung soll nicht nur das Schöne, sondern auch die Lust enthalten[2]). Ebenso wird die Eudämonie, auch abgesehen von allen äuſseren Gütern, die sie erfordert, schon weil sie in den besten Thätigkeiten des Menschen besteht, ein Schönes genannt. Und zwar sollen, da sie das Beste, Schönste und Lustvollste sei, hier die drei Werte nicht, wie in der delischen Inschrift, derartig verteilt gedacht werden, daſs das Gerechte als das Schönste, die Gesundheit als Bestes und das Geliebte zu gewinnen als das Lustvollste gelte. Alle drei Werte vielmehr kämen schon den besten Thätigkeiten als solchen zu[3]). Unter den besten Thätigkeiten aber sind die Tugendbethätigungen zu verstehen, denen sich eine zugehörige Lust verbindet, und die, um ihrer selbst willen erstrebt, sowohl gut als auch schön genannt werden können.

Wie nun die Tugenden als der wesentliche Bestandteil der Eudämonie vorzugsweise an sich erstrebenswert sind, oder als Ziele gelten, so wird auch das Schöne in vorwaltendem Maſse ein Beiwort der tugendhaften Handlungen des Menschen. In erster Linie ist hier also, wie bei Platon, das Bedürfnis, einen Kreis von Gütern als Zwecke vor dem Nützlichen auszuzeichnen, bestimmend; dann aber treten auch hier, ähnlich wie dort, ästhetische Elemente in den Tugenden selbst hinzu, die ihnen das Schöne enger verbinden als der Lust, die nur den Charakter des Zieles mit ihnen teilt, ja selbst enger als der Eudämonie, in der gerade diese Elemente wieder zurücktreten müssen. Bei Platon waren es die kosmetischen Verhältnisse des Ebenmaſses, des Einklanges und der Harmonie, die in den Tugenden den Übergang vom Guten zum Schönen vermittelten. Die aristotelische Tugendformel, das Mittelmaſs, vermag eine ähnliche Aufgabe schon deshalb

nicht zu erfüllen, weil sie einerseits auf einen Teil der Tugenden, auf die Geistestugenden, keine Anwendung hat, und weil sie andererseits, in der Anpassung an die einzelne Individualität, ihren objektiven Charakter gänzlich einbüfst. Hier tritt hingegen die in der Überwindung der selbstischen Triebe und in der Hingabe an das Gute oder Allgemeine liegende Gröfse der Denkart als ein in derselben Richtung wirksames Bindeglied des Guten und Schönen ein; wie denn auch Aristoteles im Unterschiede von Platon die Gröfse ausdrücklich als ein wesentliches Merkmal des Schönen aufführt. Gelegentlich macht Aristoteles den einen, gelegentlich den anderen Gesichtspunkt ausdrücklich namhaft, um das Prädikat schön für die Handlung zu begründen. In der Tugendschönheit liegt daher bei Aristoteles, ganz wie bei Platon, zwar ein eigentümlich ästhetisches Element enthalten, allein es ist für diese Schönheit keineswegs allein bestimmend, sondern das Wort „schön" bezeichnet hier doch eigentlich einen moralischen Vorzug, eine bestimmte, ausgezeichnete Form des Guten.

Wurde aber das Schöne in allen praktischen Beziehungen schon bei Aristoteles zum Ausdrucke für die tugendhaften Handlungen, so wird es auch verständlich, dafs seine Schüler und Interpreten in der Definition der Kalokagathie, die sie entwerfen, jene Werte des Schönen und Guten wieder zu scheiden und, ähnlich wie in der delischen Inschrift, auf verschiedene Bestandteile zu verteilen suchen. Die Grofse Ethik sagt, unter den Gütern sind schön: die Tugend und die tugendhaften Handlungen, gut hingegen: Macht, Reichtum, Ruhm, Ehre und dergleichen. Ähnlich spricht sich Eudemos aus: Unter den Gütern, die selbst Ziele sind, heifsen schön die um ihrer selbst willen erstrebt werden und lobenswert sind. Sowohl die Handlungen, die ihnen entspringen, wie auch die Tugenden sind lobenswert. Schön sind die Tugenden und ihre Werke; aber nicht lobenswert, obschon wohl gut, sind Gesundheit, Stärke und dergleichen[1]).

Darin zwar haben beide Ausleger recht, dafs nach aristotelischem Sprachgebrauche unter den Gütern vorzüglich die Tugenden als das Schöne ausgezeichnet werden. Der

Irrtum aber liegt darin, dafs sie auch in der Kalokagathie beide Werte an Verschiedenes verteilt denken. Wie Aristoteles es von der Eudämonie verlangt, so gilt es auch hier: die Tugend selbst ist sowohl gut als schön.

Hingegen wurde auch von Aristoteles eine Unterscheidung der Werte des Schönen und Guten innerhalb der Tugend selbst zwar keineswegs durchgeführt, aber doch genügend angedeutet, um daraus seinen Sprachgebrauch zu verstehen. Er ging dabei von den Begriffen des Lobes und des Preisens aus. Auch dieser Punkt ist Eudemos nicht entgangen, und er hebt ihn ein wenig schärfer im Ausdruck als Aristoteles selbst hervor. Lob und Tadel, nach denen der Mensch gut und schlecht genannt wird, falle ihm vorzüglich im Hinblick auf den Vorsatz der Handlung zu. Das Werk, die einzelne Handlung, hingegen sei zwar als der Abschlufs der Thätigkeit begehrenswerter, der Vorsatz aber lobenswerter. Das Werk sei augenfälliger und daher für uns auch der Erkenntnisgrund für die verborgene Beschaffenheit des Vorsatzes[1]). Hiernach stellt nun Eudemos einen dreifachen Unterschied der Beurteilung auf. Die Seligpreisung (*εὐδαιμονισμός*) komme nur dem letzten Ziele, der Eudämonie, dem Ganzen zu; Lob und Preis hingegen gebühren dem, was entweder zur Eudämonie hinführt, oder ihren Bestandteilen; Lob (*ἔπαινος*) nämlich der Tugend um ihrer Werke willen, Preis (*ἐγκώμια*) aber den Werken selbst. Der Preis beziehe sich auf die Einzelheit des Werkes, das Lob auf das Allgemeine (die Tugend)[2]).

In der That stimmt diese Reflexion nicht nur mit der allgemeinen Richtung des Sprachgebrauches, sondern auch mit aristotelischen Intentionen überein. Die Werte scheiden sich nach Aristoteles dahin, dafs, gleichwie die tugendhafte Person, nur gut aber nicht schön heifst, auch die ihr als allgemeine und feste Eigenschaft oder als Charakterrichtung anhaftende Tugend (*ποιόν τι εἶναι*) oder die Ursächlichkeit (*καὶ πρός τί πως ἔχειν*) der Handlungen und damit auch der Eudämonie nur gut wäre und ausschliefslich dem Lobenswerten zugehörte (*ἐπαινετά*). Die Handlungen hingegen, der Erkenntnisgrund der Tugendbeschaffenheit, sind selbst Be-

standteile der Eudämonie und fallen als Schönes und als Einzelnes (wie auch die Lust und selbst blofs körperliche Leistungen) unter das Preisenswerte (ἐγκώμια). Der Eudämonie endlich als Ganzem und den Göttern und gottähnlichen Menschen gebühren als Gegenständen der Verehrung (τιμίων) die Seligpreisungen (μακαρίζομεν καὶ εὐδαιμονίζομεν)[1]. Diese Bestimmungen der Ethik hält auch die Rhetorik als principiellen Gesichtspunkt fest. Sie hebt ausdrücklich hervor: loben könne man auch einen, der nicht handelt, wenn man nur die Überzeugung hat, dafs er hierzu befähigt sei. Das Preisen aber gehe auf die Werke, die Kennzeichen der Tugend[2]. Wenn jedoch schon hierbei das Lob als eine die Gröfse der Tugend veranschaulichende Rede definiert wird[3], so läfst der Zutritt des ästhetischen Elementes der Gröfse erwarten, dafs der moralische Wert des Vorsatzes oder der Gesinnung, an den das Lob und das Gute gebunden sein sollte, in der Beurteilung der Tugend nicht streng eingehalten werden wird. Die Tugend nimmt ohnehin als Beschaffenheit des Subjektes einerseits, als Ursächlichkeit der Handlungen andererseits, eine Doppelstellung ein, die sie bald mehr mit jenem, bald mehr mit diesen in Beziehung setzen läfst. So erhält denn auch der thatsächliche Sprachgebrauch des Aristoteles eine von jener principiellen Erörterung darin abweichende Richtung, dafs nur die Person ausschliefslich gut genannt wird, das Schöne hingegen zwar vorwiegend von den Handlungen gebraucht wird, mögen sie nun als Ziel verfolgt oder schon verwirklicht gedacht sein, im übrigen aber auch der Tugend zugesprochen und diese daher bald als Gutes, bald als Schönes beurteilt wird. So kann denn auch in der Kalokagathie, die nicht Handlung, sondern Beschaffenheit, Summe der Tugenden ist, der Doppelausdruck nur das Gleiche bedeuten. Dem entsprechend fällt denn auch das Lob nicht nur dem Guten, sondern auch dem Schönen zu, und während die Ethik noch streng scheidend sagt: wir loben überhaupt den Guten und die Tugend, preisen aber die schönen und ihr abfolgenden Werke[4], weist die Rhetorik der dritten, der epideiktischen Form der Rede als Aufgabe ganz im allgemeinen Lob und

Tadel zu[1]) und beginnt ihre Beleuchtung mit den Worten: „Jetzt haben wir über Tugend und Schlechtigkeit, über das Schöne oder Häfsliche zu reden, denn sie bilden den Gesichtspunkt für Lob und Tadel[2]). Das Schöne, womit es diese Redeart zu thun hat, ist das: was um seiner selbst willen erstrebt und gelobt wird, oder was als Gutes zugleich lustvoll ist, und zwar sofern es gut ist. Verhält es sich aber derart, so mufs notwendig die Tugend schön sein, denn sie ist als Gutes lobenswert[3]). Damit wird einfach das moralisch Gute unterschiedslos als das Schöne ausgezeichnet. Es sind nicht zwei Begriffe, so dafs etwa, wie man wohl gemeint hat, das Lob oder die Lust zum Guten hinzukommen müfste, um es zum Schönen zu machen, sondern gerade das Gute gehört principiell unter das Lob, und niemand ist gut, der nicht am Guten auch Lust empfindet. Wie bei Platon in den rhetorischen Partien der Dialoge unwillkürlich das Schöne an die Stelle des Guten trat, so vollzieht bei Aristoteles die Wissenschaft der Rhetorik bewufstermafsen diese Wandlung, indem sie das Gute als ein Schönes preist.

Von der Tugend aus verbreitet sich das Schöne sowohl über ihre Bedingungen als auf ihre Folgen oder Kennzeichen, die Werke[4]). Diesem lobenswerten Schönen schliefst sich dann auch unterschiedslos das der Ehre Würdige an, obwohl es die Ethik von dem Lobenswürdigen geschieden hatte[5]). So kann denn auch die Unterscheidung der Lob- und Preisrede sich hier nicht mehr nach dem Guten und Schönen richten, sondern hat einerseits schöne Tugenden, andererseits schöne Handlungen zu ihrem Gegenstande. Man könnte allenfalls erwarten, die dreifache Gliederung der Rede würde, wie sie in der beratenden Rede das Nützliche behandelt, nun in der Gerichtsrede das Gute und in der Preisrede das Schöne betreffen. Die Theorie der Gerichtsrede geht zwar von dem Begriffe der Vorsätzlichkeit aus, sieht im Guten oder scheinbar Guten das Ziel des Handelns und untersucht eingehend das Motiv der Lust als der wirksamsten Anreizung zum Unrecht[6]); aber sowohl der vorherrschend negative Charakter dieser gegen das Unrecht gerichteten Redeform, wie der Gesichtspunkt der Legalität

und die Berücksichtigung der juristischen Kasuistik lassen das Lob und die positiven moralischen Werte hier zu keiner Entwicklung kommen. So schmelzen denn, während die Theorie der beratenden Rede das Nützliche erörtert und zu diesem Zwecke eine Disposition des Begriffes des Guten vornimmt, Lob und Preis in der Theorie der epideiktischen Rede zusammen, die ihrerseits von einer ähnlichen Disposition des Schönen ausgeht[1]).

Auch sollen die Gegenstände, die von diesen zwei Redearten behandelt werden, nicht an sich verschiedene sein, sondern dasselbe wird dort ratend und abratend unter den Gesichtspunkt des Nützlichen oder des Guten gestellt, was hier beurteilend als schön gerühmt wird. Aristoteles sagt daher, die Lobrede und die beratende Rede hätten dasselbe Gebiet zu behandeln; denn was man beim Beraten anrät, wird durch blofse Verstellung des Ausdruckes gepriesen[2]). Während aber die beratende Rede in der Abwägung der Güter es vorzüglich mit dem Relativen, dem mehr oder minder Guten zu thun hat[3]), wird als die der epideiktischen Rede ausschliefslich und am meisten eigentümliche Darstellungsform die Steigerung angeführt. Sie gehöre zum Lobe, denn sie bestehe im Nachweise des Überragens; das Überragen aber gehöre zum Schönen und weise auf den Besitz der Tugend zurück. Der epideiktische Redner setze die Handlungen selbst als zugestanden voraus, ihm bleibe nur übrig, sie mit Gröfse und Schönheit zu umgeben[4]).

Wie hier Schönheit und Gröfse verbunden werden, so sind es auch nur zwei Elemente, die voneinander kaum zu scheiden sind, die Selbstlosigkeit und die Gröfse, worauf die einzelnen Ausführungen der Rhetorik das Schöne zurückführen.

Die Tugend ist schön als Vermögen allen und in aller Hinsicht viele und grofse Wohlthaten zu erweisen. Die gröfsten Tugenden sind daher notwendig, wenn anders die Tugend Wohlthun ist, die den anderen Menschen nützlichsten. Deshalb sind Gerechtigkeit und Tapferkeit in höchsten Ehren, da diese im Kriege, jene im Frieden anderen nützt. Die eine giebt dem Gesetze gemäfs jedem das

Seine, die andere vollzieht dem Gesetze gemäſs schöne Thaten in persönlicher Gefährdung. Ihnen steht daher die Tugend der Freigebigkeit am nächsten, weil sie mitteilend ist und nicht um Hab und Gut streitet, darnach sonst wohl die meisten Menschen Verlangen tragen. Sie ist ein Wohlthun mit dem Besitz. Das Maſshalten ordnet die eigene körperliche Lust dem Gesetze unter. Die Groſsherzigkeit ist eine Wohlthätigkeit in groſsem Stil, ihr Gegenteil ist Engherzigkeit. Die Groſsartigkeit ist der Aufwand in groſsem Stil und steht der Kleinlichkeit gegenüber. Die Einsicht endlich ist nur die Tugend der vernünftigen Beratung über alle diese Güter und Übel zum Zwecke der Glückseligkeit[1]).

Schön ist ferner alles, was Ehre einbringt, oder doch mehr Ehre als Geld; denn geehrt wird man eben um der Tugenden willen. Ferner was man nicht um seiner Person willen erstrebt; so das schlechthin Gute, das man, das Eigene daransetzend, für das Vaterland thut; ebenso das von Natur Gute, auch wenn es einem selbst nicht gut ist, da es sonst selbstisch wäre. Ferner was uns erst nach dem Tode zukommt, ist schöner, als was uns als Lebende trifft, da dieses selbstischer ist. Sodann alles, was man um anderer willen thut, da es weniger selbstisch ist; alles was für andere, aber nicht uns selbst wohlthuend ist. Ferner die Vergeltung von Wohlthaten, die gerecht und nicht selbstisch ist[2]).

Es ist nicht ein besonderer Inhalt, sondern der Standpunkt der Betrachtung, was in der Rhetorik und vorzüglich anläſslich der epideiktischen Rede das Gute als Schönes auffassen läſst. Der Redner ist der Verschönernde, und ebenso ist es auch der Theoretiker, der sich in den Gesichtskreis des Redners stellt. Das praktische Bedürfnis der Unterscheidung des Guten vom Nützlichen kommt hier nur insoweit in Frage, als auch schon dieser Gegensatz die Sache über die gemeine Denkweise erhebt. Vorzüglich aber ist es die Selbstlosigkeit des wahrhaft Guten, und das ästhetische Moment der Gröſse, was Eindruck zu machen vermag, und daher als Schönes ausgezeichnet wird.

Wie für diese Schönheit der Rhetorik nicht mehr gefordert ist, als was nach der Ethik auch zum moralisch Guten gehört, so macht sich auch schon in der Ethik die Neigung geltend, vom Guten auf das Schöne überzugehen, sobald eine mehr betrachtende oder enkomische als begrifflich untersuchende Stimmung den Stil beherrscht, oder sobald durch die Natur des Gegenstandes jene ästhetischen Werte der Tugend in den Vordergrund treten, während in den begrifflichen Untersuchungen hier ausschliefslich der Gegensatz zum Nützlichen bestimmend dafür ist, dafs der Ausdruck „schön" unvermeidlich wird.

So kann, da die Ethik den architektonischen Begriff des Guten zum Ausgange, zum leitenden Gesichtspunkt und Endziel hat, gleich anfänglich das Schöne nur dadurch hereingezogen werden, dafs das persönliche Gut mit dem politischen verglichen wird. Obschon das Gute für den Einzelnen und den Staat dasselbe sei, so scheint es doch etwas Gröfseres und Vollkommeneres zu sein, das Gut für den Staat zu erreichen oder zu erhalten. Begehrenswert sei es zwar schon für den Einzelnen, schöner aber und göttlicher für Volk und Staat, und die Erforschung des Gerechten und Schönen für den Staat sei daher auch mit besonders grofsen Schwierigkeiten verknüpft [1]). Es ist also auch hier die Gröfsenvorstellung, die den Wechsel des Ausdruckes motiviert. Während dann wieder die ganze begriffliche Deduktion der Eudämonie und der Tugend durchaus mit dem Begriffe des Guten auszureichen weifs, ohne dafs sich irgend ein Bedürfnis nach dem höheren Werte des Schönen zeigt, führt erst das Herbeiziehen von Meinungen und Aussprüchen anderer, also gleichsam eine Anpassung an den herrschenden Sprachgebrauch dazu, auf das Schöne überzugehen. Dieser Abschnitt selbst trägt zudem, gegenüber der begrifflichen Entwicklung des Vorausgehenden, einen enkomischen Charakter, wie er denn auch auf die Unterscheidung von Lob, Preis und Seligpreisung hinausläuft.

Das Gute bestehe nicht in der blfosen Fertigkeit, sondern in ihrer Ausübung. Würden doch auch in Olympia nicht die Schönsten und Stärksten als solche bekränzt, sondern die

wirklich Wettkämpfenden. So seien es auch im Leben die wirklich Handelnden, die des Schönen und Guten teilhaft würden[1]). Da von einem Unterschiede des Schönen und Guten bisher nicht die Rede gewesen ist, können auch beide Worte nur dasselbe bezeichnen, und so führen denn die „Schönheitsfreunde" (φιλόκαλοι) und die Versicherung: niemand sei gut, der nicht an schönen Thaten Freude hat, zu jener Umdeutung der delischen Inschrift, zur Behauptung, die tugendhaften Handlungen selbst seien sowohl lustvoll, als gut, als auch schön, die Eudämonie sei das Beste und Schönste und Lustvollste in eins gefafst[2]). Da nun unmöglich die guten Handlungen durch Zutritt der Lust zu schönen werden können, weil alsdann die Lust nicht neben dem Schönen genannt werden dürfte, und da in der Eudämonie hinwiederum aufser der Lust nur die tugendhaften Handlungen enthalten sein sollen, so mufs auch dasselbe sowohl schön als gut sein. Ein anderweitiger Wert an den Handlungen ist weder bisher noch weiterhin entwickelt, sondern es wird ausdrücklich gesagt, nur dreierlei bestimme unseren Willen: das Schöne, das Nützliche und Lustvolle[3]). Das Schöne kann daher nur eine Art des Guten, nämlich das sittlich Gute bezeichnen. In diesem Sinne wird denn auch, durch diese wenig wissenschaftlich begründete Einführung des Schönen beeinflufst, einige Abschnitte hindurch öfter von schönen Thaten, von dem schönsten Verhalten der Natureinrichtungen, von der Eudämonie als dem Schönsten, von der Ausführung des Schönen und vom schönen Ertragen des Schicksals gesprochen, wobei das Wort meist nur ein gehobener Ausdruck für das moralisch Gute ist, wie denn diese Handlungen auch nur das Thun eines wahrhaft guten, nach dem Worte der Simonides, des allseitig regelrechten (τετράγωνος) tadellosen Mannes sein sollen[4]). Sobald hingegen die Schönheit eine besondere Begründung findet, so tritt auch hier die Gröfsenvorstellung hinzu. Nicht kleine, sondern nur grofse und zahlreiche Glücks- und Unglücksfälle wären für die Lebensgestaltung von Bedeutung. Sie schmückten teils selbst das Leben, teils werde der Gebrauch, den man von ihnen macht, schön und würdig. Die Unglücksfälle hingegen schädigten zwar vieles, gleichwohl aber leuchte

auch aus ihnen das Schöne hervor, wenn jemand viele und grofse Unglücksfälle gelassen, edel und grofsherzig erträgt [1]). Die sich anschliefsende Unterscheidung des Lobenswerten und Preiswürdigen führt daher auch für das Schöne keinen neuen Wert ein, sondern beschränkt es auf die einzelnen Handlungen, im Unterschied von dem Guten der tugendhaften Gesinnung und der Persönlichkeit [2]).

Auch wenn nicht, wie hier, ästhetische Elemente mitbestimmend sind, heifst wohl im allgemeinen das in die Handlung hinausgetretene Gute schön. Wie schon die Dichtung eine solche Auffassung erkennen liefs, so leitet sie auch hier, bald mehr bald weniger hervortretend, den Sprachgebrauch. Dafs dieser aber kein ausschliefslich herrschender ist, zeigte schon die Rhetorik, wie denn auch sonst gelegentlich das Schöne ebensowohl auf die Tugend bezogen wird, als die Handlungen ihrerseits auch blofs gut genannt werden. Auch hat es, obwohl es gegen die Theorie läuft, den schönen Handlungen gegenüber damit sein Bewenden, dafs sie lobenswert sind; keineswegs wechselt mit dem Ausdruck gut und schön auch Lob und Preis.

Mit der Wiederaufnahme der streng begrifflichen Untersuchung über die Tugend tritt denn auch in der Ethik das Schöne hinter das Gute zurück [3]), und selbst die Einführung der Formel des Mittelmafses oder der Proportion, die Vergleichung mit der Kunst und die Charakteristik der einzelnen Tugenden, führt nicht über das Gute hinaus [4]).

Erst indem die Schwierigkeit der Aufgabe, jenes Mittelmafs im einzelnen Falle zu treffen, berührt wird, heifst es: es wäre eine Sache von Bedeutung, ein würdiger Mann zu sein, und kein Leichtes; das Richtige sei daher selten und lobenswert und schön [5]). So wirkt auch hier die Gröfse der Aufgabe mit der Einzelheit der Handlung zusammen. Ähnlich tritt die Gröfsenvorstellung hinzu, wenn von den halbfreiwilligen Handlungen die Rede ist, die man nur aus Furcht vor gröfseren Übeln oder um eines grofsen Schönen willen vollzieht. Nur dann werde selbst eine schimpfliche Handlung gelobt, wenn das hierzu bestimmende Schöne ein G r o f s e s gewesen ist [6]). Oder es heifst: die gute Naturanlage allein

lasse das Gröfste und Schönste, was man von anderen nicht lernen kann, erreichen[1]).

In der nun folgenden eingehenderen Schilderung der einzelnen Tugenden stellt sich notwendig eine gewisse enkomische, gehobene Ausdrucksweise ein, die das Schöne vor dem Guten bevorzugt. Sichtlich erhöht sich aber noch diese Neigung, wenn die besondere Natur der Tugend mit der Gröfsenvorstellung das ästhetische Element hervortreten läfst.

Die Tugend der Tapferkeit hat es nur mit den gröfsten Übeln zu thun, wie mit dem Tode, und die schönste Art des Todes ist die in der gröfsten und schönsten Gefahr. Tapfer ist, der einen schönen Tod nicht fürchtet, und schön ist der Tod, wenn man in ihm selbst seine Tapferkeit und Kraft noch zu bewähren vermag[2]).

Mag nun auch das Element der Gröfse für die Schönheit mitbestimmend sein, die an dieser Tugend gerühmt wird, so wird doch derselbe Wert ausschliefslich moralisch gedacht, wenn es heifst: auch einen schlechten Ruf zu fürchten sei schön, oder wenn als Motiv und Ziel der Tugend das Schöne genannt wird[3]). In der Tapferkeit sei selbst das Lustvolle, das sonst die tugendhafte Handlung begleite, auf das geringste Mafs, auf das Erreichthaben des Zieles beschränkt, während der Selbstliebe in der Handlung hier gerade die gröfsten Opfer auferlegt würden[4]). Die Tapferkeit sei eine leidreiche Tugend, sie werde darum mit Recht gelobt[5]).

Wie es nun schwerer sei, Leid zu ertragen, als sich Lust zu versagen, so tritt auch das Schöne in der die Naturtriebe zügelnden Tugend des Mafshaltens entsprechend zurück; nur abschliefsend wird erinnert, dafs auch hier das Schöne der Bestimmungsgrund sei[6]).

Die Tugend der Freigebigkeit hingegen räumt, gemäfs der Selbstlosigkeit, die sie voraussetzt, und dem Hinausgreifen der Handlung über das Subjekt in die Anschaulichkeit, auch dem Schönen eine um so reichere Anwendung ein, als ihr Gegenteil, die Engherzigkeit, mit der allgemeinen Menschennatur auf das engste verbunden gedacht wird[7]).

Es gipfelt endlich der Vorzug des Schönen in der

Tugend der Grofsartigkeit, in der Freigebigkeit in grofsem Stil, in der das Mafs des Aufwandes nicht mehr in dem Vermögen des Besitzenden liegt, sondern objektiv, durch die Angemessenheit zur Sache bestimmt, sich nur in grofsen Verhältnissen bewegt. Die Gröfse wird hier fast gleichbedeutend mit Schönheit gebraucht und von den Kategorien des Reichen, von Schmuck (*κόσμος*) und Pracht (*λαμπρός*) noch unterstützt[1]).

Die Tugend der Grofsherzigkeit endlich führt zu einem ausdrücklichen Vergleich mit der Schönheit im eigentlichen Sinne (*τὸ κάλλος*). Denn wie die Schönheit nur in einem grofsen Körper sich finde, die kleinen hingegen blofs hübsch und ebenmäfsig genannt werden könnten, aber nicht schön, so bewege sich auch jene Tugend nur im Grofsen[2]). Jedoch, trotz dieser Unlöslichkeit von dem ästhetischen Werte des Grofsen, und ungeachtet die Grofsherzigkeit als ein Schmuck der übrigen Tugenden gedacht wird, der sie alle gröfser mache, und daher auch die gesamte Tugend oder die Kalokagathie voraussetze, wird in der Schilderung dieser Tugend das Schöne doch nur indirekt erwähnt und dem Guten gegenüber zurückgestellt[3]). Diese Tugend hat ihr Mafs nicht mehr in einem Verhältnis zu ihrem Objekt. Selbst das höchste äufsere Gut, die Ehre, gilt dem Grofsherzigen nicht als das Gröfste. Die Tugend ruht hier ganz in dem Selbstbewufstsein, das alles gering achtet im Vergleich zu dem Tugendwerte, dessen es sich ausschliefslich selbst bewufst ist. Dieses Bewufstsein vermag sich in keine Handlung zu objektivieren; der Grofsherzige wird um seiner Gesinnung willen geehrt, denn in Wahrheit sei nur der Gute der Ehre wert[4]). An Stelle des Lobes wird hier also gerade die Ehre an die Tugend und das Gute gebunden, während sie, der Theorie nach, dem Schönen zufallen sollte.

Tritt hingegen die Gröfsenvorstellung aus der Tugend zurück, sei es, dafs sie sich, wie die Ehrliebe, gerade dadurch von der Grofsherzigkeit unterscheidet, dafs sie es nicht mit grofsen Dingen zu thun hat, sei es, dafs sie ihren Spielraum wie die Sanftmut, Freundlichkeit, Wahrhaftigkeit und Umgänglichkeit vornehmlich in den alltäglichen Bezie-

hungen des Lebens findet, so fällt auch das Schöne aus der Beurteilung fort oder wird doch nur spärlich, rückblickend, im Gegensatz zum Nützlichen, auf die tugendhaften Handlungen im allgemeinen bezogen[1]). Hingegen treten hier allerdings wiederum andere ästhetische Kategorien, wie die Anmut und das Lächerliche, zum Guten ergänzend hinzu und bezeugen auch ihrerseits das Hineinspielen ästhetischer Werte in die sittliche Beurteilung. Als hervorstechender Zug tritt das Schöne nur in den repräsentativen, sich objektiv darstellenden Tugenden der Tapferkeit, Freigebigkeit und Grofsartigkeit auf; als philosophischer Terminus gebraucht, bedeutet es in der Ethik nur das Gute als Selbstzweck gegenüber dem Nützlichen und dem Notwendigen im Lebensbedarf.

Zum Teil schon durch den streng begrifflich erwägenden Stil, mehr noch durch den Inhalt ist es bedingt, dafs mit dem fünften Buche das Schöne in der Ethik überhaupt zurücktritt. In der umfassenden Abhandlung über die Gerechtigkeit, die noch dazu sowohl in den Begriffen des Gleichen und der Proportion wie in ihrer Grundbestimmung, dafs sie dem Wohle des Nebenmenschen zugewandt ist, Anhaltspunkte für die Auszeichnung als Schönes darbietet[2]), kommt das Wort dennoch nur einmal, und zwar nur im Sinne des Guten im Gegensatze zum Nützlichen vor[3]). Freilich hat Aristoteles die Gerechtigkeit in der platonischen Auffassung, die Summe und Ordnung der Tugenden, die dort gerade vorzugsweise einer ästhetischen Betrachtung unterlag, mit der Bemerkung bei Seite gestellt, dafs es sich in ihr nur um die bereits erörterten Tugenden, in ihrer Beziehung zum Nebenmenschen handle. Obwohl von ihr gelte: Nicht Abend- noch Morgenstern ist so wunderbar! findet Aristoteles doch für diesen Begriff, der schon bei Platon systematische Unzuträglichkeiten mit sich führt, keinen Raum[4]). Der besondere Begriff der Gerechtigkeit hingegen, den Aristoteles in seinen beiden Teilen, als austeilende und ausgleichende Gerechtigkeit behandelt, ist auf das engste mit der gesamten Gestalt des täglichen Lebens, bis in seine wirt-

schaftlichen, socialen und rechtlichen Details hinein verknüpft, und die einzelne Handlung tritt entsprechend ganz hinter die bleibende Gesinnung zurück. Wie das Gerechte auch sonst häufig mit dem Guten synonym gebraucht wird, so bewegt sich auch die ganze Untersuchung über die Tugend der Gerechtigkeit im Kreise dieses moralischen Wertes, der nur gelegentlich vom Eigennutze abzugrenzen ist, aber nicht in einzelnen Handlungen ostensibel zur Geltung kommt.

Aus ähnlichen Gründen fällt die Bezeichnung „schön" auch aus der Charakteristik der Geistestugenden fort, die das sechste Buch der Ethik entwickelt. Sie bilden eben nur die Grundlagen, auf denen sich die Lebensordnung erbaut, und sind teils von den übrigen Tugenden überhaupt nicht ablösbar oder doch so innerliche Vorgänge, dafs sie den ästhetischen Elementen, in der aristotelischen Fassung, keinen Raum geben. Es handelt sich in ihnen um Wahrheit und Richtigkeit, nicht um Schönheit. Nur im Schlufskapitel führt die vergleichende Abschätzung der praktischen Einsicht und der Weisheit, von der Charakteristik der Thätigkeiten auf ihre Ziele hin, die für die Einsicht im Gerechten und Schönen und Guten, oder in der Sicherung der ethischen Tugenden liegen [1]).

Bot schon die Tugend des Mafshaltens für die Schönheit keinen Anhalt, so gilt das noch mehr von der Temperamentsbeschaffenheit der Enthaltsamkeit, die das siebente Buch behandelt. Nur gelegentlich wird hier eine von Natur schöne und würdige Lust und ihr Gegenteil, sowie eine mittlere Art berührt, oder von dem Übermafs gesprochen, das selbst in der Sorge für von Natur schöne und gute Dinge, wie Ehre, Eltern und Kinder, möglich sei [2]). Auch die erste Abhandlung über die Lust, die den Schlufs des Buches bildet, berührt nur vorübergehend den Unterschied der schönen, den Tugenden sich anschliefsenden, und der körperlichen Lust [3]). Öfter tritt das Schöne hingegen wiederum in dem Buche über die Liebe hervor. Die begriffliche Einteilung der Liebe in eine solche, die den Nutzen oder die Lust oder die Tugend im Auge hat, wird hier bestimmend. Der Geliebte zwar ist ein Gut, und die höchste Form der Liebe verbindet

die Guten; aber sie gehört selbst, wenn sie auf die Tugend gerichtet ist, nicht zum Notwendigen, sondern zum Schönen und Lobenswerten. Dieser Gegensatz zum Notwendigen oder blofs Nützlichen kann nicht durch das Gute bezeichnet werden, da jene selbst zum Guten gehörten, sondern wird nur im Schönen deutlich hervorgehoben[1]). Wie in den Tugenden der Tapferkeit und Freigebigkeit tritt auch in der Liebe das Moment der Selbstlosigkeit und die in der Hingabe an den Freund und an das Gute liegende Gröfse der Denkweise als Schönes hervor und führt auf das Problem einer berechtigten Selbstliebe. Wie dem Notwendigen und Nützlichen, so wird auch dem Selbstischen das Schöne entgegengesetzt, aber zugleich dieser Auffassung des gemeinen Lebens eine höhere zur Seite gestellt, die in der Liebe zum Schönen die wahre Selbstliebe erkennt. Ist schon in der Liebe um des Vorteiles willen es schöner, eine Wohlthat mit mehr als blofs mit dem Gleichen zu erwidern, so verlangt die herrschende Ansicht von jedem würdigen Manne, dafs er, je besser er ist, um so mehr nur um des Schönen und des Freundes willen, nicht aber aus Selbstliebe handle. Wenn aber der Mensch in allem seinen Thun nur das Gerechte, Mafsvolle, überhaupt die Tugenden oder das Schöne sich aneignet, so werde niemand ihn selbstisch nennen, obwohl er in Wahrheit gerade hierin das Schöne und das am meisten Gute für sich in Anspruch nehme. Freilich sei diese Art Selbstliebe von der gemeinen so weit verschieden, als das Leben nach Vernunft und Sinnlichkeit, oder das Streben nach dem Schönen und dem Nützlichen von einander abstehen. Wer nur unablässig schönen Handlungen nachtrachtet, den liebt und lobt jedermann. Würden nun alle um das Schöne wetteifern und sich mühen, das Schönste zu thun, so fiele sowohl dem Ganzen alles zu, was ihm not thut, wie auch der Einzelne die höchsten Güter gewinnen würde, wenn anders die Tugend dieser Art ist. Der Gute also soll eigenliebig sein, denn er wird selbst, das Schöne vollbringend, Nutzen haben und den anderen nützen[2]).

Vernunft wählt immer das für sie selber Beste, und der Brave gehorcht der Vernunft. Er wird Besitz und

Ehren und zumal die vielumstrittenen Güter hingeben, um sich selbst das Schöne zu sichern. Ein Jahr schön zu leben gilt ihm mehr, als Jahr aus Jahr ein die Alltäglichkeit; eine Handlung schön und grofs steht ihm höher als viele und kleine. Wer sein Leben aufopfert, erwählt sich selbst hierin ein grofses Schöne. Wer seinen Besitz gern den Freunden hingiebt, weist jenen zwar Besitztümer, sich selbst aber das Schöne zu, wodurch er also das gröfsere Gut sich vorbehält. Ebenso giebt er Macht und Ehre hin, und läfst sich das zum Schönen und zum Lobe gereichen; denn darin liegt die Würde der Tugend, dafs man das Schöne allem vorzieht. Ja selbst Handlungen kann man dem Freunde überlassen, da es schöner sein kann, den Freund hierzu zu veranlassen, als sie selbst zu thun. So teilt also der würdige Mann in allen lobenswerten Dingen sich selbst den gröfseren Teil des Schönen zu. Ebenso ist es zwar nützlicher, im Unglück Freunde zu haben, schöner aber im Glück; wie man denn auch gern die Würdigen aufsucht, um mit ihnen zu leben. Im Unglück ungerufen und alsbald sich dem Freunde zu nahen ist schöner und für ihn erfreulicher. Um zu seinem Glück beizutragen, beeile man sich; an diesem teil zu gewinnen aber zögere man, denn nicht schön ist es, eilig zu sein im Vorteilziehen[1]). Wenn hier auch in erster Linie der Gegensatz zum Nützlichen dem Schönen den Vorzug sichert, so tritt doch auch das ästhetische Moment der Gröfse der Denkweise mitbestimmend hinzu.

Auch die zweite Untersuchung der Lust berührt nur vorübergehend den Unterschied der Lust an schönen Dingen, wie an der Gerechtigkeit, und der an häfslichen[2]), und erst der Schlufs der Ethik, der wieder über die Eudämonie handelt und teils an sich enkomischer Natur ist, teils zusammenfassend und rückblickend urteilt, wählt wieder häufiger den emphatischeren Ausdruck des Schönen. Zur Eudämonie gehöre das, was Selbstzweck ist, und daher vor allem die tugendhafte Handlung, denn das schön und würdig Handeln geschieht um seiner selbst willen. Unter den Tugenden müsse wiederum vorzüglich die mächtigste und die beste, die Einsicht in das

Schöne und Göttliche, die Weisheit, die Eudämonie bilden. In zweiter Linie erst gehöre die insbesondere menschliche, die ethische Tugend, und die sie leitende praktische Einsicht der Eudämonie zu. Diese Tugenden seien in ihren Handlungen mehr als die Weisheit an äufsere Bedingungen gebunden, und ohne Handlung würde der blofse Wille im Verborgenen bleiben. Zwar könne man darüber streiten, was für die Tugend wesentlicher sei, der Vorsatz oder die Handlung; ihre Vollendung aber würde doch wohl in beidem bestehen. Für die Handlungen nun aber bedarf es der äufseren Hülfsmittel, und zwar um so mehr, je gröfser und schöner jene sind. Freilich sei es nicht gerade nötig, davon ein Übermafs zu besitzen; auch ohne über Land und Meer zu gebieten, vermöge man das Schöne zu thun, und mit Recht habe Solon die glücklich gepriesen, die mit mäfsigen Mitteln das Schönste thäten [1]). Den Göttern freilich, die nur im reinen Geiste leben, dürfe man solche Handlungen menschlicher Tugend nicht beilegen. Es wäre lächerlich, wenn man sie tapfere, das Furchtbare bestehende, gefahrvolle Thaten um des Schönen willen verrichten liefse. Wenn man ihnen aber überhaupt eine Fürsorge für die Menschen zuspricht, so würde diese sich wohl auch vorzüglich auf solche Menschen richten, die das schön und richtig vollführten, was den Göttern selbst besonders lieb ist, wie es der Weise thue [2]).

Wie sich das Schöne in der Ethik überall nicht inhaltlich vom Guten scheiden läfst, so dafs nur der eine Unterschied bestehen mag, dafs die Handlungen vorzugsweise schön, die Gesinnung aber und die bleibende Beschaffenheit gut genannt werden, so fafst auch die letzte Frage, die nach der praktischen Aneignung der Tugend beide Vorstellungen in der Kalokagathie in einen Begriff zusammen. Kalokagathie besitzen heifst ein wahrhaft guter Mensch sein, und ein guter Mensch handelt um des Schönen willen [3]). Schärfer noch hebt die Politik gelegentlich hervor, dafs das Schöne das Gute in seinem Gegensatze zum Notwendigen und Nützlichen sei [4]): die Eudämonie bestehe in der vollendeten Bethätigung der Tugend, und zwar sofern sie nicht nur bedingungsweise, sondern schlechthin stattfinde. Bedingungsweise geschehend sei

sie ein Notwendiges, schlechthin dagegen sei sie schön. So seien die Strafen im Gebiete der Gerechtigkeit zwar ein Ausflufs der Tugend, aber nur als ein Notwendiges, und hätten auch das Schöne nur als notwendig an sich. Es wäre besser, man bedürfte deren überhaupt nicht. Handlungen hingegen, die um der Ehre oder der Wohlthat willen geschehen, seien schlechthin die schönsten.

Wie die Ethik, so nimmt auch die Politik den Begriff des Guten zum Anfang und leitenden Begriff ihrer Erwägungen: Da alle Gemeinschaft nach einem Gut strebt, so mufs das am meisten von der höchsten und mächtigsten Gemeinschaft, dem Staate, gelten[1]). Weit mehr als in der Ethik bleibt jedoch der Begriff des Guten für die Staatslehre auch ihrem Sprachgebrauche nach bestimmend. Konnte Platon mit einigem Rechte von seinem Schönstaate reden, so ist der aristotelische Staat durchaus ein Gutstaat, wenn auch der historische Begriff der Aristokratie ihn nicht ganz deckt. Während in der Ethik das Schöne gerade durch den Vergleich ihrer Aufgabe mit der Staatslehre zuerst Erwähnung fand, indem diese gröfsere Aufgabe, im Gegensatze zur Ethik, als die schönere bezeichnet ward, und man hiernach erwarten könnte, das Schöne auch als den herrschenden Gesichtspunkt im Staate anzutreffen, findet thatsächlich das Wort hier nur spärliche Verwendung. Die einzige Stelle, die den Staat selbst als Ganzes schön nennt, handelt wiederum von seiner Gröfse und beruft sich noch dazu ausdrücklich auf ästhetische Principien. Da das Gesetz eine Ordnung sei, müsse auch das wohlbestellte Gesetz eine Wohl-Ordnung sein. Eine übermäfsig grofse Zahl aber lasse keine Ordnung zu, die das Werk jener göttlichen Macht sei, die auch das All zusammenhält. Da ja das Schöne aus der Ordnung und Gröfse zu erwachsen pflege, sei auch der Staat, der seinem Begriffe die Gröfse verbindet, notwendig der schönste[2]). Diese Stelle jedoch gehört schon dem siebenten Buche an, dessen Inhalt nicht der Staatslehre eigentümlich ist, sondern durch einen Rückweis auf die Ethik den Staatszweck aus jenen principiellen Erörterungen begründet, und daher mit den ethischen Gesichtspunkten auch

den enkomischen und paränetischen Stil aufnimmt, der den entsprechenden Ausführungen dort eigen ist.

Die Vorherrschaft des Guten in der Staatslehre beruht auf denselben Motiven, die sich in den mehr konstruktiven, untersuchenden Büchern der Ethik geltend machten, hier aber noch mehr bestimmend werden müssen. Die Staatslehre hat nicht die Handlung des Einzelnen, sondern feste allgemeine Einrichtungen und ihre persönlichen Träger, die Staatsbürger, im Auge. Da das Schöne nach der Ethik in Handlungen, das Gute aber in der Tugend sein Feld haben sollte, so entsprechen nun auch die Verfassungen und Einrichtungen des Staates jenem bleibenden Tugendbestande des Charakters und fallen unter den Gesichtspunkt des Guten. Auf die Handlungen hingegen einzugehen, hat die Staatslehre, die im Gegensatze zu der pädagogischen Tendenz des platonischen Staates, seiner Gesetze und auch noch der Ethik des Aristoteles, einen streng historischen Charakter trägt, nur selten Veranlassung. Daher ist die gewöhnlichste Form, in der das Wort „schön" im Staate vorkommt, die adverbiale (καλῶς), die im gemeinen Sprachgebrauch eine völlig verblaſste, neutrale Bedeutung gewonnen hat, und, ohne den Anspruch einer besonderen Wertbestimmung, im Sinne des Passenden, Zweckmäſsigen, Richtigen, bald einer Meinung oder Begriffsbestimmung zustimmt, oder eine Staatseinrichtung, Regierung oder Verfassung des Staates billigt. „Wenn ein Staat schön geleitet, eingerichtet, regiert werden soll," lautet die gewöhnliche hypothetische Fassung, in der die Aufstellungen der Staatslehre vorgetragen werden, und „es verhält sich darin schön, darin aber nicht schön", ist eine ebenso häufige Form der Kritik [1]).

Sieht man von diesen terminologisch gleichgültigen, bloſs sprachlichen Wendungen ab, so ist das Verhältnis der Werte im Staate einfacher als in der Ethik, und wesentlich von dem Gegensatze des Notwendigen oder Nützlichen und des an sich Erstrebenswerten bestimmt. Der leitende, architektonische Begriff ist durchaus das Gute. Das Thema aller Staatslehren ist: das Problem des besten Staates. Der Staat strebt, wie jede Gemeinschaft, nach einem Gut; als die voll-

kommenste Gemeinschaft strebt er nach dem Selbstgenügen. Obwohl der Staat ursprünglich um des bloſsen Lebens willen entstanden ist, hat er doch seinen Bestand um des Wohllebens willen. Wie die Natur überall im Ziele liegt, so ist auch hier der Zweck und das Ziel das Beste, nämlich das Selbstgenügen, und der Mensch ist von Natur ein staatliches Wesen, da ihm allein das Bewuſstsein des Guten und Schlechten, des Gerechten und Ungerechten zufiel. Wer also den Staat zuerst gründete, wurde der Urheber der gröſsten Güter; denn wie der Mensch in seiner Vollendung das beste Wesen ist, so ist er, geschieden von Gesetz und Recht, auch das schlechteste [1]). Ist das Ziel des Staates durch die Natur- und Sittenlehre festgestellt, so ist die Aufgabe der Staatslehre: die Verfassung und die Einrichtungen zu finden, die diesem Ziele entsprechen oder die besten sind. In dem Nachweise, daſs diese oder jene Einrichtungen die zweckentsprechendsten nach dieser oder jener Richtung sind, oder dem Zwecke zuwiderlaufen, besteht der Inhalt aller der kritischen und konstruktiven Aufgaben, die die Staatslehre unter der Formel des guten, des besseren und besten Staates behandelt [2]). Die Staatslehre ist eigentlich die wissenschaftliche Form der Staatsberatung und trägt daher denselben Charakter, wie die beratende Rede, die es mit dem Guten zu thun hatte. Ihre Bestimmungen können dem Zwecke ferner liegen und dann unter den Begriff des Nützlichen fallen, oder den Zweck selbst in sich schlieſsen, und dann an sich gut oder erstrebenswert sein. Hier wie dort reicht der Begriff des Guten hin, der die beherrschende Kategorie jeder Teleologie bildet, mag sie ihren Abschluſs in niederen Organisationen oder in der höchsten Tugend einer vernünftigen Lebensgestaltung finden [3]). Eine Schwierigkeit tritt für die Terminologie erst ein, wenn gewisse Werte sich darin von anderen unterscheiden, daſs sie keine Abwägung gestatten, sondern schlechthin Geltung im Staate verlangen, oder wenn es sich um die Feststellung des letzten Staatszweckes handelt. So heiſst es: Wenn die Staatsbürger von Natur gleichwertig sind, so ist es auch gerecht, mag es nun gut oder schlecht sein zu herrschen, daſs alle an der Herrschaft teil haben [4]). Hier ist es sprachlich unmöglich,

zu sagen: es ist besser, mag es nun gut oder schlecht sein. Es tritt daher für eine bestimmte Art des Guten das Gerechte ein; das Gerechte ist besser als alles Gute, das nur durch seine Verletzung gewonnen werden könnte. Keineswegs sagt das Gute an sich zu wenig, um das Gerechte voll zur Geltung zu bringen, sondern nur die Forderung der Klarheit des Ausdruckes wird durch den Wechsel der Worte erfüllt. Es giebt daher keinen höheren Wert im Staate, als den des guten Bürgers. Die Tugend des guten Mannes, wie sie die Ethik als vollendete Tugend bestimmt, fällt freilich nicht immer mit der Tüchtigkeit des Bürgers zusammen. Jene Tugend ist immer nur eine; Staaten aber sind verschieden, und verschiedene Aufgaben haben in ihnen die Einzelnen, kraft ihrer bürgerlichen Tugend, als tüchtige Bürger zu erfüllen. Hingegen steht nichts im Wege, dafs einzelne Bürger gerade dadurch, dafs sie gute Männer sind, auch gute Bürger sind. So nennt man den tüchtigen Herrscher gut, und dieselbe Tugend ist die des guten Herrschers und des guten Mannes. Also da der Herrscher auch ein Bürger ist, ist hier der gute Mann auch der gute Bürger[1]). Dieses Aufgehen der bürgerlichen Tüchtigkeit in dem Begriff des guten Mannes oder der Mannesgüte (ἀνδραγαθία), ist das Ideal, dem sich die Staaten ungleich annähern. Nur unter der Voraussetzung, dafs die Geronten würdige und ausreichend zur Mannesgüte erzogene Männer sind, ist diese Einrichtung von Nutzen für den Staat; mufs man hingegen zweifeln ob sie gute Männer sind, so fehlt die Sicherheit dem Staate. Weil der Gesetzgeber nicht meinte, er könnte die Könige ein für allemal zu Schön und Guten machen, vielmehr daran zweifelte, dafs sie genügend gute Männer sein würden, schränkte er ihre Macht ein. Selbst hier, wo der lokal-spartanische Sprachgebrauch die Bezeichnung „Schön und Gute“ an die Hand gab, überträgt Aristoteles sie in den ihm allein mafsgebenden Begriff „gute Männer“ [2]).

Darin urteilten die Spartaner recht, dafs sie annehmen, die vielumworbenen Güter fielen uns eher auf dem Wege der Tugend, als auf dem der Schlechtigkeit zu; hingegen schätzten sie irrig jene Güter höher als die Tugend. Nicht

edle Geburt oder Reichtum, sondern die Tugend bestimmt die Stellung des Bürgers im Staate, und um Tugend oder Schlechtigkeit ist es bei der Sorge um eine rechte Gesetzgebung zu thun. Der wahre Staat soll alles Ernstes um die Tugend bemüht sein und seine Bürger zu guten und gerechten machen. Der tüchtige Mann, als der bessere, soll mit Recht herrschen; zwei Gute aber sind noch besser, als einer [1]). Wie das Ideal des guten Bürgers mit dem des guten Mannes sich deckt, so ist auch die ideale Gestalt des Staates durch das Gute bezeichnet. Aristokratie heifse mit Recht der Staat, wenn er von denen, die der Tugend nach die Besten sind, geleitet wird, nicht aber von nur in irgend welcher Beziehung guten Männern. Nur hier ist der nämliche schlechthin ein guter Mann und ein guter Bürger. Die Aristokratie bevorzugt die Besten, die Oligarchie die Schön und Guten. Die Aristokratie ist notwendig wohl geordnet, und was nicht wohl geordnet ist, ist auch keine Aristokratie. Sie vergiebt ihre Ehren nach Mafsgabe der Tugend, und diese ist für ihren Begriff ebenso bestimmend, wie der Reichtum für die Oligarchie und die Freiheit für die Volksherrschaft. Die Aristokratie ist die Herrschaft wahrhaft guter Männer. Die Kreter verschieben die Aristokratie zur Oligarchie hin, indem sie die Ämter nicht nur nach der Tugend (*ἀριστίνδην*), sondern auch nach dem Reichtum (*πλουτίνδην*) besetzen [2]).

Nur vom Königtum, das der Aristokratie nahe stehe, wird gesagt, es habe das Schöne zum Ziel, während die Tyrannis dem Genufs nachjage. Unter dem Schönen jedoch ist hier wohl die Pracht der Repräsentation verstanden, nicht die sittliche Schönheit, da in dieser Richtung die Aristokratie nicht wohl überboten werden kann [3]).

Ist so ausschliefslich das Gute für die Formen des staatlichen Lebens bestimmend, so tritt das Schöne in der Staatslehre auch nur dort hervor, wo die begriffliche Deutlichkeit eine sprachliche Unterscheidung notwendig macht; in dem Gegensatze des Notwendigen und Nützlichen zum an sich Erstrebenswerten. Es handelt sich um die Ablehnung des Naturalismus und Utilitarismus in der Auffassung des Staates. Der Staat sei nicht ein Produkt der Notwendigkeit, noch habe er den

blofsen Nutzen im Auge, sondern die Vollkommenheit seiner Bürger, ihre sittliche Ausbildung sei der Zweck.

Dieses dem Notwendigen und Nützlichen gegenübergestellte Ziel wird in drei Fassungen bezeichnet: als gutes Leben (ζωὴν ἀγαθήν), als Wohlleben (εὖ ζῆν) und als Schönleben (ζῆν καλῶς)[1]). Schon dieser dreifache Ausdruck, den derselbe Gedanke finden kann, beweist, dafs „gut" und „schön" hier keine begrifflich verschiedenen Werte sind, sondern die Bevorzugung, die das Schöne in dieser Wendung findet, der Deutlichkeit des Ausdruckes dienen soll. Darauf weist auch die vermittelnde Rolle hin, zu der das neutralere „wohl" (εὖ) hier herangezogen wird, um aus dem terminologischen Besitzstande des Guten zum Schönen hinüberzuleiten. Das begrifflich bestimmte Ziel des Staates ist das Gute, ein guter Mensch, ein guter Bürger, ein gutes Leben. Unter den Begriff des Guten aber fällt auch das blofs Notwendige und Nützliche. Soll der besondere Sinn, den das Gute als Ziel hat, deutlich werden, so wird es als das Schöne anderen Bedeutungen gegenüber ausgezeichnet.

Der Erwerb mufs das zum Leben Notwendige und für das staatliche oder häusliche Gemeinwesen Nützliche herbeischaffen. Darin besteht der wahre Reichtum; denn das für ein gutes Leben Ausreichende ist nicht so unbegrenzt, wie Solon meinte. Die falsche Kapitalansammlung hingegen steht eigentlich nur im Dienste des blofsen Lebens, nicht des Wohllebens[2]). Es bedarf der Freiheit und des Besitzes; denn es entsteht kein Staat nur aus Sklaven und Vermögenlosen. Bedarf es aber schon dessen, so auch noch weiter der Gerechtigkeit und der kriegerischen Tugend, denn auch ohne diese ist es nicht möglich, im Staate zu leben. Der Unterschied liegt nur darin, dafs ohne die ersteren ein Staat überhaupt nicht sein kann, ohne die anderen man in ihm nicht schön leben kann. Für das blofse Dasein des Staates mögen nun alle oder einige von ihnen um Vorrang zu streiten scheinen, um das gute Leben aber können höchstens geistige Bildung und Tugend wetteifern[3]). Die kriegerischen Obliegenheiten haben zwar an sich als schön zu gelten, aber doch nicht als das allerhöchste Ziel, sondern sie stehen im

Dienste eines solchen. Der tüchtige Gesetzgeber mufs vielmehr darauf aus sein, Staat und Volk und jede andere Gemeinschaft des guten Lebens und der ihnen möglichen Glückseligkeit teilhaft zu machen [1]). Hier, wo es sich um die relativen Werte innerhalb des Kreises der Tugenden selbst handelt, mufs die Richtung des Sprachgebrauches sich umkehren. Der kriegerischen Tugend wird zwar ihr absoluter Wert als Tugend gewahrt, sie gehört dem Notwendigen und Nützlichen gegenüber zum Schönen; das hindert aber nicht, die höheren Tugenden als das Gute, als das Gröfste im Kreise der Tugenden auszuzeichnen. Gewöhnlich aber tritt die Tugend überhaupt dem Notwendigen und Nützlichen gegenüber, und dann ist sie das Wohl- oder Schönleben, ohne dafs dadurch ihr Wert als Gutes eine Veränderung erleidet.

Nicht des blofsen Lebens wegen, sondern vielmehr um des Wohllebens willen ist der Staat da, denn sonst gäbe es auch einen Staat der Sklaven und Tiere, während dies doch nicht statt hat, weil sie der Glückseligkeit und eines Lebens nach eignem Vorsatz entbehren. Daher ist der Staat denn auch kein blofses Schutz- und Trutzbündnis, noch ein Handelsgeschäft oder Austausch gegenseitigen Nutzens. Das Ziel des Staates ist das Wohlleben, alle anderen Einrichtungen dienen diesem. Entstanden mag der Staat zwar um des blofsen Lebens willen sein, seinen Bestand aber sichert ihm das Wohlleben [2]).

Weil der Mensch von Natur ein staatsbürgerliches Wesen ist, würde er, auch wenn er des Beistandes anderer nicht bedürftig wäre, dennoch nach der Gemeinschaft streben. Nun führt ihn aber obenein auch der Nutzen der Gemeinschaft zusammen, sofern jedem Einzelnen ein Teil des Schönlebens zufällt, da dieses doch das vornehmste Ziel für die Gemeinschaft wie für den Einzelnen ist. Sie finden sich auch wohl des Lebens selbst wegen zusammen, denn auch darin liegt ja ein Bestandteil des Schönen, und halten den Staat, schon im Hinblick auf das Leben, so lange aufrecht, als nicht seine Lasten zu drückend werden. Der Staat aber ist die Gemeinschaft von Geschlechtern und Gemeinden behufs eines

vollendeten Lebens und Selbstgenügens, und dieses ist das Glückselig- und Schönleben. Der schönen Handlungen willen also ist die staatliche Gemeinschaft da, und nicht des Zusammenlebens wegen [1]. Nicht des Notwendigen halber, wie es nach der Darstellung des Sokrates geschieht, sondern vielmehr um des Schönen willen ist der Staat da. Auch die Gewerbe im Staate dienen teils dem Notwendigen, teils aber auch dem Luxus und dem Schönleben. Ohne die notwendigen Obrigkeiten kann ein Staat nicht bestehen, ohne die, welche seine Wohlordnung und seinen Schmuck besorgen, ist es nicht möglich, schön in ihm zu leben. Alles, was blofs nützlich ist, wird im Übermafs seinem Besitzer notwendig schädlich oder hört auf, nützlich zu sein. Jedes Seelengut hingegen ist, je gröfser es ist, um so nützlicher, wenn man anders hier noch von Nutzen und nicht nur vom Schönen reden darf. Glückselig ist der beste Staat und der sich schön befindet. Unmöglich aber ist es, dafs solche sich schön befinden, die das Schöne nicht thun; denn es giebt kein schönes Werk für Mann und Staat aufser Tugend und Einsicht. Die Glückseligkeit besteht im Handeln, und die Handlungen der Gerechten und Mafsvollen haben viel Schönes zum Ziel. Darum braucht man nicht zu meinen, Herrscher sein wäre das Beste von allem, da man so zu den meisten und schönsten Thaten befähigt wäre. Vielmehr würde der, der alles an sich risse, doch nur dann zu schönen Thaten befähigt sein, wenn er die übrigen so weit überragte, wie etwa der Mann das Weib, der Vater das Kind, der Herr den Sklaven. Andernfalls würde er seine Verletzung der Tugend durch nichts mehr wieder gut machen können; denn für die Ähnlichen liegt das Schöne und Gerechte in der Teilung, im Gleichen und Ähnlichen. Dafs aber Gleichem nicht Gleiches und Ähnlichem nicht Ähnliches zufalle, ist gegen die Natur; nichts aber, was gegen die Natur ist, ist schön. Auch braucht die Thätigkeit durchaus keine nach aufsen gerichtete zu sein, wie man ja auch bei äufseren Handlungen das Handeln zumeist in dem Entwerfen des Planes sieht. Schwerlich würden ja auch dann Gott und das All sich schön befinden, denen über sie selbst hinausgreifende Handlungen fehlen. Freilich in den

Befehlen des Notwendigen, die etwa an einen Sklaven ergehen, liegt nichts Schönes. Das Notwendige und Nützliche mufs man thun, das Schöne aber noch weit mehr. Nicht weil es nützlich ist und notwendig, hat man seine Kinder zu erziehen, sondern weil es des Freien würdig und schön ist. Überall nach dem Nutzen zu fragen, ziemt dem grofsherzigen und freidenkenden Manne nicht.

Hinsichtlich des Schönen unterscheiden sich die Handlungen nicht an sich, sondern durch Ziel und Zweck. Das Leben scheidet sich in Mufse und Arbeit, in Krieg und Frieden, und die Handlungen sind notwendig und nützlich oder schön. Der Krieg ist um des Friedens willen, die Arbeit um der Mufse, und das Notwendige um des Schönen willen. Dem Schönen, nicht dem Tierischen gebührt der Vorrang, und weder der Wolf noch ein anderes Tier kann eine schöne Gefahr bestehen; das kann allein ein guter Mann. Er wird auch Krankheit, Armut und Unglücksfälle schön ertragen, und aus der Lust erwählt sich der Beste die beste, die vom Schönen stammt. Die Eudämonie ist die Bethätigung der vollendeten Tugend, und zwar ein Thun schlechthin, und nicht etwa ein bedingungsweises. Bedingungsweise nenne ich das Notwendige, schlechthin nenne ich schön[1]).

Ähnlich verlangt die Rhetorik von der Verteidigung in der gerichtlichen Rede, sie solle den Charakter hervorkehren, und zu dem Ende den Vorsatz in der Handlung betonen, der seine Beschaffenheit durch den Endzweck erhält. Man solle nicht, wie es jetzt geschehe, verstandesmäfsig sprechen, sondern vom Vorsatze aus: Ich habe es gewollt und dieses mir vorgenommen, auch wenn es mir keinen Nutzen bringen sollte, weil es besser war. Das eine ist Sache des Klugen, das andere des Guten; der Kluge verfolgt das Nützliche, der Gute das Schöne[2]).

Es wird hiernach derselbe sittliche Wert, der die Person zu einer guten macht und als ihre Beschaffenheit die Tugend bildet, vorzüglich wenn er in die Handlungen hinaustritt, im Unterschiede vor anderen Bedeutungen des Guten, dem Notwendigen und Nützlichen als das Schöne ausgezeichnet. Was im Sprachgebrauche vorlag, wird vom Philosophen

im Interesse der begrifflichen Unterscheidung adoptiert. Die Vermischung des Guten und Schönen ist in diesem Gebiete keine unwillkürliche, sondern eine begründete. Aber sie ist bei Aristoteles, im Unterschiede von Platon, keine bloſs sprachliche, sondern eine wirklich begriffliche Vermischung. Es ist nicht eine andere Beziehung und Betrachtungsweise, die etwas gut oder schön erscheinen läſst, sondern der gesamte Wert, also das Gute selbst findet im Schönen seinen Ausdruck. Die praktische Scheinhaftigkeit des Schönen, die Platon berührte, ist von Aristoteles ebenso unbeachtet gelassen, wie andere tiefer eindringende Gesichtspunkte. Während die Paradoxie des Sokrates das Schöne auf das Gute zurückführte, hält sich Aristoteles von diesem Fehler so gut wie Platon frei; er begnügt sich damit, ein Gebiet des Guten aus terminologischen Gründen als das Schöne zu bezeichnen. Ein Problem der geistigen oder seelischen Schönheit, das über das moralisch Gute hinausführte, giebt es für ihn nicht. Die Schönheit in moralischem Gebiete ist das sittlich Gute. Diese seelische Schönheit tritt daher hier noch mehr als bei Platon bloſs neben die Schönheit im eigentlichen Sinne, neben die Schönheit des Körpers, und aus denselben, nicht in der Sache selbst liegenden Gründen, wie dort, an Wert über diese hinaus. Im allgemeinen bezeichnet Schönheit (τὸ κάλλος) hier wie überall die Schöne des Körpers, nur ausnahmsweise ist von der Schönheit der Seele im Gegensatze zur Körperschöne die Rede. Die Natur, meint Aristoteles, habe zwar die Absicht, auch körperlich Sklaven und Freie zu unterscheiden, indem sie jene kraftvoll zum notwendigen Gebrauch, diese aufrechter Haltung und zu jenen Geschäften unbrauchbar, hingegen wohlgeschickt zu dem politischen Leben in Krieg und Frieden bilde. Trotzdem aber finde es sich doch oft, daſs die Einen nur die Körper, die Anderen nur die Seelen von Freien haben. Würden nun auch bloſs die Körper einen solchen Unterschied zeigen, wie er uns in den Bildern der Götter entgegentritt, so würden alle darüber einig sein, daſs die so Zurückstehenden zu dienen haben. Gilt das aber schon rücksichtlich der Körper, wie viel gerechter wäre der Unterschied bezüglich der Seele.

Freilich aber ist die Schönheit der Seele nicht so leicht zu erkennen, wie die des Körpers[1]). Diesen Satz spricht Aristoteles ganz gelassen aus; denn in der That ist es, trotz jener Schwierigkeit, für ihn kein weiteres Problem, worin die Seelenschöne bestehe; sie ist von der Ethik und dem Staat in die vollendete Tugend gesetzt, in das Gute. Das Problem der Schönheit ist eigentlich auf die Körperschönheit beschränkt und spielt in die Seelenschönheit nur nebenbei durch einzelne Formen hinein. Das Bewufstsein, dafs diese zwei Arten der Schönheit einen gemeinsamen Gattungsbegriff erfordern, dafs es einer specifischen Differenz bedürfe, um sie aus jenem mit begrifflicher Berechtigung zu entwickeln, spricht sich bei Aristoteles nirgends aus, weil die Begriffe wohl einander zu fernliegend sind. Nur ganz gelegentlich daher, mehr in der Form der Analogie, oder doch nur einer ganz sekundären Begründung, auch nur für einzelne besonders auffällige Erscheinungen des Seelischen, zeigt sich das Bedürfnis, die Übertragung des Schönen auf das sittliche Gebiet aus einer sachlichen Beziehung zur Körperschönheit zu rechtfertigen und ihnen gemeinsame Züge hervorzuheben. Solche ästhetische Elementarformen, wie die Gröfse, aber waren keineswegs der begriffliche Grund, der Aristoteles veranlafste, ein sittlich Schönes einzuführen; der Grund lag in der Beziehung zum Willen, im Gebiete des Guten selbst, darin, dafs es an sich erstrebt ward.

Liegt aber im sittlichen Gebiete wenigstens ein begrifflicher Anlafs für die Auszeichnung eines Teiles des Guten als Schönes vor, so fällt im Gebiete der Metaphysik und Naturlehre ein solcher überhaupt fort. Hier ist die doppelte Ausdrucksweise, zwar vielleicht nicht immer ohne alles sprachliche Motiv, aber jedenfalls begrifflich gleichgültig und meist wohl auch ganz willkürlich bestimmt. Es ist oft nur das Bedürfnis der sprachlichen Verstärkung des Wertes, was das Schöne dem Guten gleichbedeutend hinzufügen oder es vor ihm bevorzugen läfst. So ist kein anderer Grund für die Wahl des Ausdruckes ersichtlich, wenn es heifst: Wir sehen die Natur in allen Stücken unter dem Möglichen das Schönste thun, denn indem das Lebensprincip in die Mitte

des Körpers, in das Herz verlegt ist, kann es am meisten seine Aufgabe erfüllen[1]). Der gewöhnlichere, und terminologisch korrektere Ausdruck ist: die Natur wirke überall unter dem Möglichen das Beste, denn es soll damit nur die Zweckmäfsigkeit bezeichnet werden, der Zweck aber ist das Gute[2]). Man könnte im einzelnen Falle allenfalls in den begleitenden Vorstellungen nach einem Motiv für den Ausdruck suchen, wie hier etwa in dem Begriff der Mitte, da hinzugefügt wird: es verhalte sich überall derart, dafs das Herrschende den mittleren Ort einnehme. In anderen Fällen jedoch fehlt ein solcher Anhalt, oder das an Stelle des Guten oder des Zweckmäfsigen getretene Schöne bildet sogar einen Gegensatz zu der gewöhnlichen Bedeutung dieses Begriffes. So mahnt Aristoteles, man solle die wissenschaftlichen Untersuchungen nicht gering achten, wenn sie ein Tier betreffen, das für unsere sinnliche Wahrnehmung keineswegs anmutend ist. Auch hier gewähre die Betrachtung der bildenden Natur, wenn man als Naturkundiger ihre Ursachen erkennt, unendlichen Genufs. Denn die Werke der Natur zeigten nicht Zufall, sondern die gröfste Zweckmäfsigkeit. Der Zweck aber gehöre in das Gebiet des Schönen[3]). Hier wird, gleichsam provoziert durch das abfällige Urteil über die Schönheit des Augenscheines, für das Gute das Schöne gesetzt, um jenen Mangel durch eine höhere Schönheit, freilich eine in übertragenem Sinne, auszugleichen. Ein philosophisches Interesse für solche sprachliche Erscheinungen fällt vollends fort, wenn auch nicht die geringste Andeutung eines sachlichen Grundes vorliegt.

Bei diesem Verzicht auf ein eigenes Problem der Schönheit im Gebiete des Sittlichen, und der vielfachen begrifflichen und sprachlichen Vermischung des Schönen und Guten mufs es um so auffälliger sein, wenn Aristoteles dennoch der Frage nach dem Wesen des Schönen eine Fassung giebt, die der sokratischen Formel widerspricht und selbst bei Platon sich nicht in dieser Art findet: das Gute und das Schöne sei ein Verschiedenes.

II. Das Schöne.

Aristoteles berührt die Verschiedenheit des Schönen und Guten ausschließlich in Veranlassung der Mathematik, indem er die eigentümliche Natur des Mathematischen beleuchtet und auf Grund ihrer diese Wissenschaft gegen Einwürfe verteidigt. Er sagt hierbei zum Schluſs, auf eine frühere Äuſserung zurückweisend: „Da aber das Gute und das Schöne ein Verschiedenes ist, jenes nämlich ist immer in einer Handlung, das Schöne aber auch in den unveränderlichen Dingen, so irren die, welche behaupten, die mathematischen Wissenschaften sagten nichts über das Schöne oder Gute.“ [1]) Da der Irrtum ausdrücklich auf ein Verkennen des Unterschiedes der Vorstellungen des Schönen und des Guten zurückgeführt wird, so kann er auch nur in dem „oder“, in der Verknüpfung der beiden Begriffe bestehen. Was von dem einen gilt, gelte noch nicht vom anderen; es sei damit zu viel gesagt worden! Da die weitere Ausführung in der That nur das Schöne für die Mathematik direkt in Anspruch nimmt, ist offenbar das Gute ihrem Inhalte abgesprochen. Die Frage ist nur: was hat Aristoteles hier unter den beiden Begriffen verstanden?

Nur von dem Sinne, in dem das Gute hier aufzufassen ist, giebt die Stelle, auf die der Tadel zurückgeht, eine Erklärung. Es wird dort vom Guten in seiner allgemeinsten Bedeutung, als Zweck, als einem der Principien des Seienden, behauptet: für das Unveränderliche könne es kein Princip der Veränderung geben, noch auch die Natur des Guten als Princip, wenn anders alles, was an sich gut ist, und durch seine Natur gut ist, auch ein Ziel, und in dieser Weise Ursache ist, da um seinetwillen ja das übrige ist und geschieht. Das Ziel und der Zweck aber sind Ziel einer Handlung; alle Handlung aber ist mit Veränderung verbunden. Mithin kann es in den unveränderlichen Dingen nicht ein solches Princip, noch ein an sich Gutes geben. Daher wird auch in den mathematischen Wissenschaften nichts durch diese Ursache dargethan, noch stützt sich hier ein Beweis darauf, daſs es besser oder schlechter sei; ja niemand erwähnt irgend der-

gleichen [1]). Es ist trotz des vorherrschenden Sprachgebrauches nicht wahrscheinlich, dafs Aristoteles hier, und mithin auch dort, wo er auf diese Stelle Bezug nimmt, unter Handlungen an das menschliche Handeln und entsprechend bei dem Guten an das sittlich Gute gedacht hat. Abgesehen von dem schiefen Gegensatze des Unveränderlichen und der Handlung im engeren Sinne, spricht Aristoteles auch Gott und dem ganzen All Handlung zu, und auch alles Geschehen kann unter den Begriff in diesem allgemeinen Sinne befafst werden [2]). Ja, selbst wenn zunächst an die menschliche Handlung gedacht wäre, käme sie doch nur als Beispiel der Veränderung in Frage. Ebenso gewifs freilich widerspricht es aber auch der aristotelischen Lehre, dafs es im Unveränderlichen kein Gutes geben könne. Nicht nur Gott ist als höchstes Gut und letzte Weltursache unveränderlich, sondern jeder Zweck wirkt überhaupt in gewissem Sinne als ein Unveränderliches [3]). Jedoch hierum handelt es sich nicht, ob im Unveränderlichen ein Gut *sein* könne, sondern darum, ob es im Unveränderlichen als Ursache *wirken* könne. Die genauere anfängliche Fassung „*für* das Unveränderliche“ ist durch die spätere „in den unveränderlichen Dingen“ sprachlich ein wenig verschoben. Die Wirkung des Guten oder des Zweckes besteht immer, in der Natur so gut wie im Handeln, beim Wirken Gottes wie des Menschen, in einer Veränderung, und diese ist im Unveränderlichen natürlich ausgeschlossen. Der eine Beziehungspunkt, der Zweck, kann in allen teleologischen Zusammenhängen ein Unveränderliches sein, der andere aber mufs notwendig ein Veränderliches sein. Die Wirksamkeit also des Zweckes, oder der ganze Prozefs ist im Unveränderlichen nicht möglich. Nur diesem ganzen Prozefs aber entspricht der Beweis in der Mathematik. Nicht darauf kommt es beim Beweise an, dafs Principien da sind, sondern dafs sie dafür bestimmend sind, was bewiesen werden soll. Nicht der Zweck, sondern das zweckgemäfs Bestimmte kommt in Frage. Das letztere ist im Unveränderlichen und in der Mathematik unmöglich. In dem Unveränderlichen und in der Mathematik liegt der letzte Grund in der Wesensbestimmung, indem man die Sache etwa

auf die Definition des Geraden oder Ebenmäſsigen oder dergleichen zurückführt[1]).

Es ist eine ganz selbstverständliche Wahrheit, ein erkenntnis-theoretischer Grundbegriff, daſs in dem Unveränderlichen, und also auch in der Mathematik, keine Erklärung aus Zwecken möglich ist. Dieser Satz wird daher auch völlig dogmatisch, als abschlieſsende Wahrheit vorgetragen, und nur eine Bestätigung ex consensu omnium wird hinzugefügt. Aus dieser Thatsache, die an sich ebenso unanfechtbar wie allbekannt ist, daſs in der Mathematik niemand irgendwo aus Zwecken argumentiert, „hätten nun einige Sophisten Anlaſs genommen, die Mathematik zu verunglimpfen. In den anderen Künsten nämlich, sagten sie, selbst den handwerksmäſsigsten, wie in der Baukunst und Schuhmacherei, werde alles nach dem Besseren und Schlechteren bemessen, die mathematischen Wissenschaften hingegen erwähnten des Guten und Schlechten mit keiner Silbe" [2]). Diese Folgerung der Geringwertigkeit hält Aristoteles natürlich für ebenso absurd, wie das hierzu bestimmende Motiv wahr ist. Er läſst sie daher hier, wo die Allgemeinheit der Aufgabe, die Disposition der Principien, durch keine nebensächliche Erörterung gestört werden darf, auf sich beruhen. Gegen Ende des Werkes jedoch, wo dem Mathematischen eine besondere Untersuchung zufällt, die seine eigentümliche Doppelnatur im Verhältnis zu den unveränderlichen Ideen und dem veränderlichen Sinnlichen beleuchtet, kommt er abschlieſsend auch auf jenen Angriff gegen den höheren Wert der Mathematik zurück. So gewiſs nämlich nach der Ansicht des Aristoteles, die Mathematik, und zwar nicht nur als Zahlenlehre und Geometrie, sondern auch als Mechanik, Astronomie, Harmonienlehre und Optik, ihre Gegenstände ganz abgelöst von allem Sinnlichen und Veränderlichen behandelt, in dem sie sich etwa antreffen lassen, ebenso gewiſs kann doch dem Mathematischen keine selbständige Existenz beigelegt werden; es ist nichts von dem Sinnlichen und Veränderlichen Getrenntes[3]). Ist das Mathematische aber auch in den sinnlichen Dingen, wenn dieses auch für den Mathematiker nur nebensächlich ist und für seine Betrachtung nicht bestimmend sein kann,

so wird man auch das Mathematische im allgemeinen nicht in einen so ausschliefsenden Gegensatz zu den Principien der Sinnenwelt bringen dürfen, die alles Veränderliche beherrschen, wie es dort geschah, wo das Mathematische nur in seiner Bedeutung für die mathematische Wissenschaft in Betracht kam. Das Mathematische mufs daher auch in seiner Natur einen Anknüpfungspunkt für die Rolle bieten, die ihm in der Sinnenwelt zufällt. Die an sich richtige Behauptung: die Mathematik habe es nicht mit Zwecken und dem Guten zu thun, mufs bezüglich der Doppelnatur des Mathematischen eine Einschränkung erfahren. Diese Zwischengedanken müssen dem unmittelbar Vorausgehenden entnommen werden, um das scheinbar unvermittelte Zurückgreifen auf die zehn Bücher früher erwähnter Schmähung des Aristipp verständlich zu machen. Der Zweckbegriff oder das Gute, den Aristoteles dort ausschliefslich der Mathematik abgesprochen hatte, kann unmittelbar freilich weder die Anknüpfung für die Beziehung des Mathematischen zum Natürlichen, noch auch für jene erforderliche Einschränkung hergeben; denn der Zweckbegriff oder das Gute fehlt einfach im Mathematischen. Es bedarf hier einer Vermittlung des Mathematischen mit den Zwecken des natürlichen Geschehens, und diese Vermittlung bietet allein das Schöne. Nun hatte Aristoteles von einem Mangel des Schönen in der Mathematik durchaus nicht gesprochen; ja selbst in den Schmähungen des Aristipp wurde dort, wo sie blofs den aristotelischen Satz bestätigen sollten, nur des Guten und Schlechten gedacht. Aber freilich lag in der Tendenz der Herabsetzung der Mathematik ein elastischeres, weiter führendes Motiv, als in dem streng begrifflichen Argument des Aristoteles, und es ist auch an sich wahrscheinlich, dafs der feine (κομψός) Aristipp seinem Angriffe die volltönendere Fassung gegeben hat, die Aristoteles jetzt herbeizieht, nicht sowohl um jene, schon aus ganz anderen Gründen thörichte, Schmähung abzuweisen, als vielmehr um dem Mifsverständnis der Thatsache und seiner eigenen Lehre vorzubeugen. „Weil das Gute und Schöne verschiedene Dinge sind (denn jenes ist immer in der Handlung, dieses aber auch in dem Unveränderlichen), deshalb

irren die, welche behaupten, die mathematischen Wissenschaften sagten nichts über das Schöne oder Gute. Sie sprechen in der That darüber und weisen sie auf; denn wenn sie sie bloſs nicht nennen, wohl aber ihre Werke und Begriffe aufweisen, darf man nicht sagen: sie reden nicht davon" [1]). Es widerspricht zwar scheinbar dem Wortlaut dieser Stelle selbst, nicht aber dem Sinne und der vorausgehenden Bestimmung: das von der Zahlenlehre Gültige umfasse auch Astronomie, Optik und Mechanik, wenn nun doch gesagt wird, die Mathematik rede von beiden (*περὶ αὐτῶν*), vom Guten und Schönen also. Die anschlieſsenden Sätze stellen diesen scheinbaren Widerspruch dahin zurecht, daſs es in ganz anderer Weise vom Guten als vom Schönen geschehe. Unmittelbar kommt nur das Schöne, erst mittelbar auch das Gute zur Geltung. Daher stützt sich die Begründung auch ausschlieſslich auf das Schöne in seinem Unterschiede vom Guten.

„Des Schönen vornehmste Formen sind Gesetzmäſsigkeit, Ebenmaſs und Bestimmtheit, und diese weisen uns gerade die mathematischen Wissenschaften auf. Da nun diese Verhältnisse auch vieler Dinge Ursache zu sein scheinen (ich meine nämlich derlei wie Gesetzmäſsigkeit und das Bestimmte), so ist doch auch klar, daſs die Mathematik in gewissem Sinne (*τρόπον τινά*) auch eine solche Ursache behandelt, die als Schönes Ursache ist" [2]).

Unmittelbar behandelt die Mathematik nur die Verhältnisse der Gesetzmäſsigkeit, des Ebenmaſses und des Bestimmten. Mittelbar aber, da diese Verhältnisse, in den teleologischen Zusammenhang des Natürlichen und Sittlichen eintretend, Ursache vieler Dinge werden, hat sie so auch mit dem Schönen als Ursache zu thun. Das Schöne ist aber Ursache immer nur als Zweck gedacht, und da die Zweckursache und das Gute identisch sind, so hat es die Mathematik in der That auch durch Vermittlung des Schönen mit dem Guten zu thun, aber freilich nicht an sich, sondern, wie mit dem Sinnlichen überhaupt, nur nebenbei. Es bleibt mithin der allgemeine Gedanke ganz unerschüttert: an sich hat die Mathematik es nie mit Zwecken, also auch nie mit dem

Guten zu thun. Hingegen hat sie wohl an sich die wesentlichen Formen des Schönen zu erörtern, wenngleich sie diese Formen, die Gesetzmäfsigkeit das Ebenmafs und die Bestimmtheit auch nicht ausdrücklich als Schönes bezeichnet. Sofern endlich diese schönen Verhältnisse vielerlei in der Welt veranlassen, hat es die Mathematik, in diesem mittelbaren Sinne, auch mit dem Schönen als Zweck zu thun. Es soll damit nicht das Wesen der Mathematik beleuchtet, sondern nur ihre Bedeutung auch für die weiteren Interessenkreise des allgemeinen Weltzusammenhanges hervorgehoben werden. Aristoteles begegnet damit jener Geringschätzung der Mathematik seitens der Praktiker, wie Aristipp, die sie für einen allen wirklichen Lebensgütern fernliegenden, abstrakten Sport hinstellen mochten.

Das Schöne nun aber, darum es sich hier handelt, kann zunächst nicht jenes, mit dem sittlich Guten identische, Schöne der menschlichen Handlungen sein. Dieses kann weder in dieser allgemeinen Weise vom Guten unterschieden werden, noch ist eine solche Beschränkung des Schönen auf das sittliche Gebiet dem Zusammenhange nach möglich. Auch sind jene Formen des Schönen, die die Mathematik vorzugsweise aufweist, Gesetzmäfsigkeit, Ebenmafs und Bestimmtheit für das Sittliche keineswegs in erster Linie bezeichnend, sondern der Gegensatz zum Nützlichen und Selbstischen oder sein Charakter als Selbstzweck gab ihm den Wert des Schönen. Auch das Verhältnis der Mathematik zum Moralischen hat Aristoteles zwar gelegentlich berührt. Er sagt in der Rhetorik: „die Erzählung der Handlung in der Verteidigungsrede müsse durchaus die Gesinnung erkennen lassen (ἠθικὴν χρὴ εἶναι). Hierzu müsse sie den Vorsatz beleuchten, denn die Beschaffenheit des Vorsatzes bestimme die Beschaffenheit der Gesinnung. Der Vorsatz seinerseits erhalte aber seinen Wert durch den Zweck. Darum enthalten die mathematischen Unterweisungen nichts von Gesinnung, weil sie keinen Vorsatz berühren; denn sie kennen den Zweckbegriff nicht. Die sokratischen Reden hingegen enthielten allerdings derlei“ [1]). Dieser Mangel des Ethos ist offenbar ein Specialfall des

Mangels einer Zweckursache in der Mathematik; jener wird durch Einschaltung des Vorsatzes aus diesem abgeleitet.

Noch weniger darf freilich aus jener Stelle Anlaſs genommen worden, einen Begriff des Schönen zu konstruieren, der das sittliche Handeln so gut wie die Natur umfaſst, und im Gegensatze zum Nützlichen seinen Inhalt in der Zweckerfüllung hat. Für diesen Begriff hätte Aristoteles wohl kaum Gesetzmäſsigkeit, Ebenmaſs und Bestimmtheit als seine wichtigsten Formen angeführt, und wie der Wortlaut der zweiten Stelle eine solche Auslegung unmöglich macht, so würden durch sie auch unlösliche Widersprüche mit der ersten heraufbeschworen, die gerade den Zweckbegriff der Mathematik abspricht, also auch ein Schönes, dessen wesentliche Bestimmung der Zweck ist, nicht in der Mathematik zu suchen gestattet.

Auch was man gewöhnlich unter der „Schönheit (*τὸ κάλλος*)“ versteht, die Körperschöne, kann nicht durch die allgemeinere Formel „das Schöne“ bezeichnet werden. Das Schöne ist hier vielmehr in seinem rein begrifflichen Verstande gebraucht, in dem es allein dem ebenso allgemein begrifflich gedachten Guten als ein anderes gegenübertreten kann. Das Schöne in seinem Eigenwerte sieht Aristoteles, wie es zunächst auch Platon that, in einer Reihe von objektiven Verhältnissen oder ästhetischen Elementarformen, die den Wert der Schönheit überallhin verbreiten, wo sie sich geltend zu machen vermögen. Die Mathematik behandelt ihre wichtigsten Formen in der Gesetzmäſsigkeit, Symmetrie und Bestimmtheit, und sie verbreiten sich mit den mathematischen Verhältnissen über die Gebiete der angewandten Mathematik, der Optik, Mechanik, Astronomie und Harmonienlehre und die ganze äuſsere Natur. Auch die Politik berief sich darauf, daſs das Schöne vorzüglich an Gesetzmäſsigkeit und Gröſse gebunden sei, und die Ethik nimmt den Schönheitswert für die Tugend der Groſsherzigkeit in Anspruch, den die Gröſse der Körperschöne zuführe[1]). Daſs unter den Formen des Schönen, die in der Mathematik behandelt werden, das Groſse nicht erwähnt wird, ist sachlich begründet, da diese Wissenschaft zwar von Gröſsen, aber nicht von dem Groſsen spricht. Überall, wo Aristo-

teles im Schönen einen wirklich vom Guten unterschiedenen, für sich bestehenden Wert sieht, sind es solche Verhältnisse, auf die er sich beruft. Daher verweist auch die einzige Stelle, in welcher er sich allgemeiner über das Schöne äufsert, in positiver Richtung auf ähnliche Elemente, wie es die waren, auf welche Platon die an sich schönen Klänge, Farben und Gestalten zurückführte. Indem die Grofsherzigkeit die Gröfse allen Tugenden hinzufügt, wird sie als ein Schmuck (κόσμος) der Tugenden gedacht[1]), so dafs hier auch der Name des Kosmetischen zur Geltung kommt. In negativer Beziehung aber mufs darin freilich ein Fortschritt anerkannt werden, dafs Aristoteles es begrifflich schärfer formuliert: für das Gute sei der Zweckbegriff bestimmend (ἀεὶ ἐν πράξει), das Schöne jedoch, da es auch in Gebieten sich findet, die jeder Zweckbeziehung entbehren, sei nicht nur an sich frei davon, sondern wirke auch, wenn es in den teleologisch bestimmten Weltlauf eintritt, gleich den mathematischen Bestimmungen nur in gewissem Sinne oder beiläufig als Zweck. Dieser Gewinn schmilzt zwar gegenüber dem Nachteil bedeutend ein, dafs Aristoteles gerade durch die Berufung auf die Mathematik seine Auffassung des Schönen in allzu enge Grenzen bannt und in ihr nur ein sehr geringes Gegengewicht zu seiner vorherrschend teleologischen Weltbetrachtung gewinnt. Der aristotelischen Fassung ist es mit zuzuschreiben, dafs diese abstrakten Bestimmungen des Schönen den Beigeschmack einer so grofsen Simplicität gewannen, dafs man, den gesunden Kern und den fruchtbaren Keim in ihnen übersehend, die Erörterung des Schönen lieber in ein ihm fremdes Gebiet hinüberführte, als sich der Hoffnung hingab, mit einem so ärmlichen Rüstzeug dem Problem konkreter Schönheit nahe treten zu dürfen. Trotzdem aber sind jene abstrakten Bestimmungen die einzigen, mit denen Aristoteles in streng begrifflicher Form dem eigentümlichen Wesen des Schönen gerecht zu werden sucht. Je weniger diese Gesichtspunkte selbst neu sind, um so mehr erhellt, ein wie fester Besitzstand des ästhetischen Bewufstseins des Altertums sie sein mufsten, wenn selbst eine so ausgesprochen teleologische

Denkweise es nicht wagte, den absoluten Charakter dieser Normen in die Reflexionen der Zweckmäfsigkeit zu verflüchtigen. Gerade die Einsicht, dafs die Mathematik es mit dem Schönen zu thun habe, führt auf die unabweisbare Folgerung, dafs die Zweckgemäfsheit nicht zum Wesen des Schönen gehören kann, dafs dem Schönen gegenüber vielmehr die nämliche Betrachtung wie in der Mathematik gelte, die ihre Begründungen ausschliefslich in der Wesensbestimmung der Sache (τὸ τί ἐστιν), nicht aber in Zwecken sucht[1]).

1. Die Formbestimmung des Schönen.

Die Tragweite jener abstrakten Bestimmungen hängt von der Auffassung ab, die sie einzeln finden.

Nur die vornehmsten (μέγιστα εἴδη), nicht die ausschliefslichen Formen des Schönen, hat Aristoteles in Gesetzmäfsigkeit, Ebenmafs und Bestimmtheit aufgeführt. Da er gelegentlich selbst die Gröfse, als eine weitere Bestimmung der Schönheit, hervorhebt, und ohnehin mehrfache verwandte Begriffe sich nicht ausschliefsen lassen, ist kein Grund vorhanden, bei jener Angabe an eine Vollständigkeit zu denken. Das würde aber wiederum nicht hindern, dafs den ausdrücklich angeführten Verhältnissen ein Vorzug der Bedeutung zukäme. Während Platon methodischer von der Thatsache konkreter, an sich schöner Erscheinungen, den Gestalten, Farben und Klängen ausging, und erst durch deren Analyse auf die Elementarformen des Schönen geführt ward, hat Aristoteles diese zunächst nur einem einzelnen Beispiele, der Mathematik, entnommen. Wie dort bei der Gestalt der absolute oder formale Wert dadurch hervorgehoben ward, dafs auf ganz einfache Fälle, auf Richtscheit, Winkelmafs und Dreheisen verwiesen wird, so leistet Aristoteles die Mathematik diesen Dienst, und es ist wohl wahrscheinlich, dafs er sich auch vorzüglich die Gebiete der angewandten Mathematik, der Astronomie, Mechanik, Harmonienlehre und Optik als den Schauplatz dieser Schönheit dachte. Durch diese Beschränkung gewinnt Aristoteles einen Vorzug der Systematik, indem er das für einen Erscheinungskreis Bestimmende zu-

sammenfaſst, und so zwar sehr abstrakte, aber zusammengehörige Begriffe erhält. Jedenfalls kann die Auffassung dieser Begriffe nur von der Bedeutung ausgehen, die sie in dem Gebiete haben, das sie nach Aristoteles aufweisen und definieren soll, in der Mathematik. Aristoteles hat daher, während Platon von den drei Verhältnissen nur das Ebenmaſs berücksichtigte, die Gesetzmäſsigkeit und Bestimmtheit ergänzend hinzugefügt, die ihm sein Beispiel, die Mathematik, besonders nahe legen muſste.

Die Gesetzmäſsigkeit (τάξις) wählt Aristoteles als allgemeinsten und ausgesprochensten Zug der mathematischen Wissenschaft zum Ausgang. Nur in dieser abstrakten Fassung hat der Begriff der Ordnung in der Mathematik seine Stelle, und er behält jene Bedeutung auch in anderen Gebieten als die vorherrschende bei. Aristoteles hat den Begriff in der Bestimmung, die ihm die Atomisten, im Unterschiede von Gestalt (σχῆμα) und Richtung (θέσις), gaben, aufgenommen. Gestalt und Richtung kann auch das Einzelne haben, Gesetzmäſsigkeit hingegen setzt stets eine Mehrheit aufeinander bezogener Vorstellungen voraus. Sie bezeichnet die Folge, die Berührung (διαθιγή) der Dinge in zeitlicher, räumlicher oder begrifflicher Beziehung[1]). An sich kann diese Berührung auch eine zufällige sein, oder den bloſsen Thatbestand bezeichnen, und dann zwar noch als Ordnung, nicht aber als Gesetzmäſsigkeit gelten. So kann man in einer Definition die Merkmale in eine andere Ordnung verstellen (μετατάξειε), oder es wird von einer beliebigen Ordnung der Elemente gesprochen[2]). Aber wie dort mit der Umordnung sofort ein Überflüssiges in die Definition Eingang findet, und hier eine bloſs logische Möglichkeit vorliegt, so geht auch der Begriff der Ordnung im Sprachgebrauche in die Bedeutung der Gesetzmäſsigkeit über und tritt in Gegensatz zum Zufälligen und Willkürlichen, zur Unordnung. Auch eine jede Umordnung der Bestandteile des Gesetzmäſsigen ist damit ausgeschlossen[3]). In diesem Sinne heiſst es: am leichtesten lieſse sich behalten, was gesetzmäſsig von einem Anfange ausgeht, wie die mathematischen Lehren[4]); oder: Gesetzmäſsigkeit und Bestimmtheit sei in den himmlischen Dingen mehr anzutreffen, als bei uns auf

der Erde [1]; oder: man könne aus der Übereinstimmung der Erscheinungen, wie der Gesundheit, Stärke und dem Mafshalten, schliefsen, dafs in den unveränderlichen Dingen das Schöne sich mehr finden werde, denn dort ist alles Gesetzmäfsigkeit und Ruhe [2]. Aber auch die Welt des Veränderlichen, die Natur, ist von Gesetzmäfsigkeit beherrscht, und auch hier tritt sie als ein Moment der konkreteren Vorstellung der Weltordnung, des Kosmos, auf. Beide Begriffe berühren sich ihrem Sinne nach sehr häufig, aber der Ordnung ist nicht nur die konkrete Bedeutung der Weltordnung eigentümlich, sondern sie geht auch in den ausschliefslich ästhetischen Begriff des Schmuckes über, und tritt in diesem Sinne der Gesetzmäfsigkeit ergänzend an die Seite. Freilich eine folgerecht durchführbare Übertragung der Worte ist auch hier kaum möglich; denn sagt man einmal: die Gesetzmäfsigkeit der Weltordnung (*τοῦ κόσμου τάξις*), so mufs es hinwiederum lauten: das Staatsgesetz ist eine Ordnung (*νόμος γὰρ τάξις*). Das Gute in der Natur, heifst es, könne gedacht werden als ein von ihr getrennt und für sich bestehendes, oder als ihre eigene Gesetzmäfsigkeit, oder als Verbindung beider. Nehme man viele Principien an, so könnten sie gesetzmäfsig oder nicht gesetzmäfsig sein. Sind sie nicht gesetzmäfsig, so sei das aus ihnen Gewordene noch weniger gesetzmäfsig, und die Weltordnung wäre dann nicht Ordnung, sondern Unordnung (*ἀκοσμία*). Es sei aber in der Natur und in dem Naturgemäfsen nichts Ungesetzmäfsiges; denn die Natur sei für alles die Ursache seiner Gesetzmäfsigkeit. Das Unbegrenzte freilich habe kein Verhältnis zum Begrenzten; die Gesetzmäfsigkeit aber sei immer ein Verhältnis (*λόγος*). Wo es keinen Unterschied mache, ob es sich jetzt oder früher verändert und überhaupt ein Gesetz befolgt, da liege kein Werk der Natur vor. Das Natürliche verhalte sich schlechthin einfach und nicht bald so, bald anders; wie denn auch das Feuer von Natur nach oben zieht, und nicht bald so, bald nicht so. Sei aber etwas nicht einfach, so besteht es in einem Verhältnis. Die Natur bilde alles, was sie verursacht, meistenteils gleich oder immer gleich; der Zufall thue dieses hingegen nie, sondern wirke ungesetzmäfsig, und wie es sich gerade trifft [3].

Nach ihrer Gesetzmäſsigkeit wirke die Natur so, daſs das Schwere der Mitte zusinkt und das Leichtere sich von ihr entfernt. Diese Gesetzmäſsigkeit halte die Weltordnung ein. Es sei falsch, zu meinen, der Himmel und die Weltordnung und die gesetzliche Einrichtung des All sei von selbst entstanden, während man doch zugleich annimmt, Tiere und Pflanzen könnten weder durch Zufall sein noch entstehen, sondern die Natur oder Vernunft oder dergleichen sei hier die Ursache [1]). In dem Ganzen der Natur sei alles in der Weise für einander geregelt (*συντέτακται*), wie es in einem Hause gerade den Freien am wenigsten zusteht, das Beliebige zu thun, sondern für sie alles oder doch das meiste festgesetzt ist, während Sklaven und Tiere nur wenig für das Gemeinsame thun, sondern meist das verrichten, was gerade zufällig vorliegt [2]).

In der Gesetzmäſsigkeit, die den Zufall, das Überflüssige, die Willkür und die blinde Notwendigkeit ausschlieſst, spricht die Vernunft selbst den Geist an. „Daſs die Dinge sich wohl und schön verhalten in ihrem Sein oder Entstehen, dafür habe man denn doch schlieſslich nicht mehr die Ursache in Feuer oder Erde oder dergleichen Dingen sehen können. Ebenso wenig hätte man der blinden Notwendigkeit oder dem Zufall das schöne Verhalten eines so groſsen Werkes zuschreiben dürfen. Als daher jemand sagte: wie in den Tieren, so sei auch in der Natur die Vernunft die Ursache der Ordnung und aller Gesetzmäſsigkeit, da erschien er wie ein Nüchterner unter Schwätzern“ [3]). Verrät sich also in der Schönheit oder Gesetzmäſsigkeit die Ursächlichkeit der Vernunft, und ist die Vernunft als Ursache gedacht das Gute, so faſst Aristoteles, ähnlich wie Platon, die Schönheit als den Erkenntnisgrund des Guten und das Gute als Realgrund des Schönen auf. Diese Gesetzmäſsigkeit, in der nach Aristoteles das Schöne bestehen soll, ist freilich viel allgemeiner gefaſst, als die Verhältnisse, in denen Platon die Schönheit der Weltordnung sah. In dieser Allgemeinheit umfaſst sie auch die Zweckbeziehungen der Welt, wie sie namentlich in den organischen Wesen zu Tage treten, und verbreitet sich dann auch über die sittlichen Verhältnisse und

den Staat. Das Tier könne gedacht werden wie ein mit Gesetzen wohl versehener Staat, denn auch hier bedürfe es, wenn das Gesetz einmal feststeht, keines davon unterschiedenen Herrschers, der bei allem Einzelnen, was geschieht, dabei sein müfste, sondern ein jedes thue das Seine, wie es festgesetzt ist[1]). So ist denn auch im einzelnen das Tier zweckmäfsig eingerichtet. Seine Sinnesorgane sind von der Natur schön geregelt: die Ohren stehen in der Mitte des Kopfumlaufes, die Augen vorwärts gerichtet, die Nase zwischen den Augen, und jedes Organ doppelt, da auch der Körper nach rechts und links, also doppelseitig gerichtet ist. Die Schönheit wird dann im einzelnen in der Zweckmäfsigkeit dieser Einrichtung aufgewiesen[2]). Die Tugend giebt der Seele dadurch ihre Tüchtigkeit, dafs sie eine ruhige und gesetzmäfsige Bewegung in ihr herstellt, und im Staate gewinnt der Begriff die Bedeutung des Gesetzes, der Verfassung, des Vertrages oder selbst der Anordnung und des Befehles[3]).

Mehr als der Begriff der Gesetzmäfsigkeit kommt auch an den Stellen nicht in Frage, an denen ausdrücklich die Gesetzmäfsigkeit als eine Forderung der Schönheit auftritt. An der einen Stelle handelt es sich um den Staat, an der anderen um die Handlung der Tragödie, und in beiden wird die Gesetzmäfsigkeit in ihrer Beziehung zur Gröfse behandelt. Es ist daher wahrscheinlich, dafs auch die Formel der Begründung gleichlautend dahin ging: das Schöne beruhe auf Gesetzmäfsigkeit und Gröfse, und nur durch ein Versehen an der einen Stelle statt Gesetzmäfsigkeit (*τάξει*) der Gröfse (*μεγέθει*) ein überflüssiges, störendes „*πλήθει*" hinzugefügt ist. Nicht zu dieser isolierten Kombination, sondern zu der auch sonst vorkommenden Verbindung „Gröfse und Gesetzmäfsigkeit" stimmt daher auch der Ausdruck „bekanntermafsen" (*εἴωθε*).

Kein schön eingerichteter Staat sei in Bezug auf die Menge seiner Bürger unbegrenzt; das gehe schon aus den Begriffen selbst hervor. Denn das Staatsgesetz sei eine Ordnung (*τάξις*), ein wohlbeschlossenes Gesetz sei eine Wohlordnung, eine überschwengliche Zahl hingegen lasse keine Ordnung zu. Nur der nämlichen göttlichen Macht, die das ganze All zusammenhält, wäre ein solches Werk zuzuschreiben.

Das Schöne aber erstehe bekanntermaſsen in Ordnung und in Gröſse[1]). Hier wird aus dem allgemeinen Satze, daſs das Unbegrenzte kein Verhältnis, und also auch keine Gesetzmäſsigkeit zuläſst, die begrenzte Gröſse des Staates gefolgert. In der Poetik hingegen tritt der Begriff der Gesetzmäſsigkeit selbst schärfer hervor.

Die Tragödie ist die Nachahmung einer vollendeten und ganzen Handlung, die eine gewisse Gröſse hat. Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang aber ist, was nicht notwendig auf ein anderes folgt, auf welches aber ein anderes naturgemäſs folgen muſs. Ende ist, was selbst naturgemäſs einem anderen folgt, sei es mit Notwendigkeit oder meistenteils, während ihm hingegen nichts folgt. Das Mittlere endlich folgt einem anderen, wie auch ihm wiederum ein anderes folgt[2]). Zu der platonischen Definition des Ganzen ist hier nur die Betonung der Notwendigkeit des Verhältnisses der Teile hinzugetreten. Dieses Moment wird nachträglich dahin verschärft, daſs die Umstellung oder Wegnahme eines Teiles auch sogleich das Ganze verderbe und verändere[3]). Das Verhältnis der Teile in einem Ganzen ist ein specieller Fall der Gesetzmäſsigkeit und wird daher aus diesem Begriffe begründet. Denn es wird gefolgert: der Mythendichter dürfe nicht beliebig wo anfangen und schlieſsen, sondern sich nach jenen Begriffen richten. Ferner müsse das Schöne, handele es sich nun um ein Tier oder irgend einen anderen Gegenstand, da sie aus Teilen bestehen, nicht nur diese in gesetzmäſsiger Weise besitzen, sondern auch keine beliebige Gröſse haben; denn das Schöne bestehe in Gröſse und Gesetzmäſsigkeit[4]).

Wird die Gesetzmäſsigkeit zur ersten Bestimmung des Schönen gemacht, so ist darin die Einsicht zweifellos enthalten, daſs das Schöne ein Gegenstand der vernünftigen Betrachtung sei, und hierin auch seinen Schwerpunkt habe, so daſs es weder ein bloſs sinnliches Wohlgefallen zur Folge, noch in der Lust seinen Zweck haben kann. Das Schöne richtet sich, wie jedes Gesetz, an den Geist, und hat aus ihm seinen Ursprung; wo aber die Vernunft mit der Lust kon-

kurriert, steht diese immer erst an zweiter Stelle. Das Moment der Notwendigkeit oder Motivierung, das allem Schönen eignet, ist auf einen abstrakten Ausdruck gebracht, der zugleich feststellt, dafs das Schöne stets aus einer Mehrheit aufeinander bezogener Elemente (ὃ συνέστηκεν ἔκ τινων) besteht, deren jedes für das Ganze von gleicher Wichtigkeit ist[1]).

Da der Begriff der Gesetzmäfsigkeit aber so allgemein ist, dafs auch alle Zweckbeziehungen der Dinge von ihm befafst werden, so hätte freilich die Thatsache der Verschiedenheit des Schönen und Guten, die Angabe einer specifischen Differenz erfordert, die den ästhetischen Wert der Gesetzmäfsigkeit von dem praktischen und allgemein theoretischen abgrenzte. Platon hatte dieser Aufgabe teils damit zu genügen gesucht, dafs er, durch eine subjektive Wendung, in den Verhältnissen der Harmonie den Geist und die Seele ihre eigene allgemeine und normale Natur, durch die Sinne des Auges und Gehörs vermittelt, wiederfinden liefs, teils indem er, in der theoretischen und praktischen Scheinhaftigkeit, die besondere Natur des Schönen beleuchtete. In Aristoteles haben diese Gedanken wohl keinen Widerhall gefunden. Dem Schönen eine solche Ausnahmestellung einzuräumen, wie Platon es gethan hatte, hier gewissermafsen ein Mysterium anzuerkennen, das sich der begrifflichen Analyse seiner Natur nach entziehen mufs, das dürfte die durchaus nüchterne und stets reflektierende, auf kausale und teleologische Zusammenhänge vigilierende Denkart des Aristoteles wenig angemutet haben, selbst wenn ihn im übrigen wirklich eine lebhafte Teilnahme und ein tieferes Verständnis auf das Problem der Schönheit verwiesen hätten. Ist letzteres aber schon einigermafsen zweifelhaft, so ist es auch aus seiner Stellung zu Platon verständlich, dafs er in dieser Frage nur eben das Notwendigste sagt und keinen Schritt thut, zu dem er sich nicht begrifflich veranlafst sieht. So begnügt er sich denn auch damit blofs gelegentlich, wo ihm näher liegende Interessen, in der Bedeutung der Mathematik für die Weltordnung, zu wahren sind, durch eine principielle Unterscheidung des Schönen und Guten die Quelle des Mifsverständnisses und der Mifsgunst aufzudecken. Das Schöne ist verschieden vom Guten, das beweist unweigerlich die

Thatsache der Mathematik, die mit dem Guten nichts zu thun hat, hingegen die wichtigsten Bestimmungen des Schönen, wenn auch unter anderem Namen, behandelt. Diese Thatsache hindert nicht, vielmehr ist es gerade durch die kosmische Bedeutung der Mathematik erfordert, daſs das Schöne über die Grenzen des bloſs Mathematischen hinausreicht und damit auch wieder mit dem Guten in Beziehung tritt, indem es vieles Zweckmäſsigen Ursache wird. Was noch weiter in der Folgerichtigkeit des Gedankens liegt, bleibt hingegen völlig unausgesprochen: daſs nämlich auch in diesem weiteren Gebiete das Schöne nur auf denselben Elementen beruhen kann, die ihm seinen Platz in der Mathematik sicherten. Nur das allgemeine Moment der Gesetzmäſsigkeit, nicht der besondere teleologische Wert, der vielmehr dem Guten anheimfällt, dürfte in der Schönheit der kosmischen, organischen und sittlichen Bildungen zur Geltung kommen. So weit jedoch verfolgt Aristoteles diese Aufgabe nicht, und die öfteren Berufungen auf die nämlichen Bestimmungen lassen vermuten, daſs jene kargen Worte der locus classicus für seine Theorie des Schönen geblieben sind, oder daſs etwaige andere Äuſserungen doch nicht viel mehr als sie enthielten. Mag nun aber auch die persönliche Teilnahme, die Aristoteles dem Schönen zuwandte, keine sehr tief eindringende gewesen sein; soweit sein Auge reicht, richtet sich sein Blick auch hier scharf und bestimmt auf den Gegenstand der Untersuchung. Es sind nicht einzelne Merkmale, wie das Ebene und Reine, Ähnliche und Harmonische bei Platon, die er hervorhebt, sondern, soweit es der Boden der Mathematik zuläſst, sucht er durch konstitutive Bestimmungen das Ganze des Schönen zu umschreiben.

Stellt die Gesetzmäſsigkeit die allgemeine Vernunftmäſsigkeit des Schönen bezüglich der Verbindung seiner Teile fest, so giebt die zweite Bestimmung die Form an, in der sich jenes Gesetzmäſsige vollzieht.

Das Ebenmaſs, heiſst es, sei ein zweideutiger Ausdruck, daher sei die Definition: die Gesundheit ist das Ebenmaſs des Warmen und Kalten, schlecht. Denn abgesehen davon, daſs im Kalten und Warmen das Wesen der Gesund-

heit keinen Ausdruck finde, wisse man nicht, was das „ebenmäfsig“ bedeutet. Es könne heifsen „die Gesundheit bewirkend“ oder „die Gesundheit nur anzeigend“. In dem einen Falle wäre das Ebenmäfsige das für den Eintritt der Gesundheit Zweckmäfsige, im anderen Falle würde es nur einen Teil ihres begrifflichen Wesensbestandes angeben[1]). Diese Zweideutigkeit fällt im Gebiete der Mathematik fort und sollte wohl auch der Formel fernbleiben, die Aristoteles der Mathematik für die Schönheit entnahm.

Das Ebenmafs der mathematischen Objekte ist ausschliefslich eine Wesensbestimmung, und hat daher auch nur in diesem oder einem ihm ähnlichen Sinne auf das Schöne Anwendung. Der Mathematiker läfst alles, was nicht zu seinem Gegenstande gehört, bei Seite und betrachtet ausschliefslich die Gröfse und das Stetige in seinen drei Dimensionen, sowie ihre Eigenschaften, und unter diesen Richtung, Ebenmafs, Unebenmäfsigkeit und Verhältnis. Während das Mafsvolle (μέτριος), im Sinne des gleichen Abstandes von den Extremen, oder des Mittelmafses, einen wesentlich praktischen Wert besitzt, und das Gemessene (ἔμμετρος) von Aristoteles in seiner engeren Bedeutung für die gebundene Rede gebraucht wird, hat das Ebenmafs als eine der Grundeigenschaften des Mathematischen, wie bei Platon, auch hier einen ausgesprochen ästhetischen Wert.

Die erste Bestimmung des Ebenmafses geht dahin, dafs zwei Erscheinungen durch das gleiche Mafs gemessen werden können. Wie das Verhältnis des Durchmessers zur Seite des Quadrates das stehende Beispiel des Unebenmäfsigen ist, so sind Linien ebenmäfsig, wenn sie dasselbe Mafs zulassen[2]). Die Zahl hingegen ist immer ebenmäfsig und hat ihre Grundbestimmungen daher im Geraden und Ungeraden, in Ebenmafs, Gleichheit, Mehr und Weniger[3]). Im Gebiete der angewandten Mathematik ist vom Ebenmafs der Gewichte die Rede, und die Werte des geschäftlichen Verkehrs finden ihr Mafs in dem Gelde[4]).

Zwar auf der Grundlage dieser mathematischen Definition, aber doch auch nur durch eine gewisse Einschränkung derselben, gewinnt der Begriff des Ebenmafses die Bedeutung,

in der er auf das Schöne Anwendung findet. Durch dasselbe Mafs mefsbar sind die gröfsten und kleinsten Zahlen und Linien. Die Beziehung jedoch, die das Mafs zwischen ihnen herstellen könnte, würde hier durch die Gröfsendifferenz völlig zurückgedrängt werden. Soll das Ebenmafs die gesetzmäfsige Beziehung der Teile eines Gegenstandes vermitteln, so müssen sie in einem solchen Mafsverhältnis stehen, in dem die Zahl der Mafseinheiten des einen Teiles die des anderen nicht so weit überragt, dafs jeder Anlafs zum Vergleich fortfällt. Nur in diesem Falle gewinnt das Ebenmafs einen ästhetischen Wert. So ist die Länge einiger blutführenden Tiere, wie die der Schlangen, unebenmäfsig rücksichtlich der übrigen Natur ihres Körpers, obwohl sie, mathematisch genommen, sehr wohl ebenmäfsig sein könnten, wie sie denn auch, physiologisch betrachtet, durchaus zweckmäfsig gebaut sind [1]). Welche Grenzen der Differenz der Theile gezogen sind, und wodurch das Verhältnis im einzelnen Falle bestimmt wird, kommt zunächst der Thatsache gegenüber nicht in Frage. Um ein praktisches und nicht anschauliches Ebenmafs zu verdeutlichen, wird gelegentlich das ästhetische Ebenmafs herbeigezogen. Kein Maler würde, heifst es, einem Tiere einen Fufs geben, der das Ebenmafs überschreitet, wäre er im übrigen auch noch so schön; ebensowenig würde ein Schiffsbauer seinem Schiffe einen solchen Spiegel oder einen anderen Teil dieser Art geben. Auch kein Leiter des Chores würde eine den ganzen Chor an Stärke und Schönheit überragende Stimme mitsingen lassen. So könne auch das Gesetz des Staates keinen Bürger die übrigen alle derart überragen lassen, dafs die Gleichheit ganz aufgehoben wäre. Für einen solchen Mann gebe es kein Gesetz, er selbst ist Gesetz [2]). Soll also die Koordination der Teile, welche jede Gesetzmäfsigkeit verlangt, gewahrt bleiben, und dennoch eine Beziehung oder Einheit sich geltend machen, so mufs ein festes Mafsverhältnis oder Ebenmafs zwischen den Teilen bestehen.

Jedes Wachstum eines einzelnen Teiles des Staates über das Verhältnis (*ἀνάλογον*) hinaus führe Umwälzungen herbei. So bestehe ja auch der Körper aus zusammengehörigen Teilen und müsse im Verhältnis zu ihnen wachsen, damit er das

Ebenmafs (συμμετρία) bewahre. Geschehe das nicht, so würde der Körper verderben, wie in dem Falle, dafs etwa sein Fufs vier Ellen, der übrige Körper aber nur zwei Spannen betrüge. Ja, er müfste selbst in die Gestalt eines ganz anderen Tieres übergehen, wenn er nicht nur der Gröfse, sondern auch der übrigen Beschaffenheit nach über alles Verhältnis hinaus zunehmen würde. So besteht auch der Staat aus Teilen, die oft unbemerkt, wie etwa in den Demokratien die Menge der Armen, zunehmen [1]). Es sind hier überall feste Verhältnisse einander vergleichbarer Dinge unter dem Ebenmafse verstanden, mögen sie nun, wie im Staate, durch den Zweck bestimmt sein, oder, wie beim menschlichen Körper, durch die Natur gegeben und im künstlerischen Kanon des Ebenmafses fixiert vorliegen.

Auch hier zwar sucht Aristoteles das Ebenmafs stets aus Gründen der Zweckmäfsigkeit zu erklären; ob jedoch diese Reflexionen zutreffend sind oder nicht, alteriert die Thatsache des mathematischen oder ästhetischen Ebenmafses nicht. Es seien, so urteilt in unübertrefflich beobachtender Anschauung Aristoteles, alle Tiere mit Ausnahme der Menschen zwergartig, denn sie hätten einen grofsen Oberkörper und kleinen Unterkörper, und die teleologische Reflexion fügt begründend hinzu: „obwohl der Unterkörper das Gewicht des Ganzen zu tragen und der Fortbewegung zu dienen habe.“ Nur beim Menschen stehe der Oberkörper im Ebenmafs zum Unterkörper, da jener, wenigstens bei den Erwachsenen, klein, dieser hingegen grofs sei. Bei den Kindern freilich verhalte es sich umgekehrt, doch seien sie auch nur zum Kriechen, nicht zum Gehen geschickt, ja anfangs kröchen sie nicht einmal, sondern lägen am Orte fest. Zwerge seien in Wahrheit alle Kindlein! [2]) Hier wird ein Grundgesetz des Ebenmafses der räumlichen Gestalten, das unter den Tierformen erst im Menschen zu reinem Ausdruck gelangt, von Aristoteles zwar durchaus richtig erkannt, aber auch nur ganz äufserlich teleologisch begründet. Das Ebenmafs kann hier nicht in mathematischem Sinne genommen werden, denn für den Mathematiker ist das Oben und Unten gleichgültig. Das Verhältnis des Ebenmafses besteht

unverändert, ob der kleinere Teil oben oder unten ist. Die Begründung, daſs der obere Teil oben sein müsse, ist mathematisch nicht zu geben. Wohl aber könnte eine ästhetische Begründung aus dem ganzen Zusammenhange der Formen gewonnen werden, wie er im Kanon der Künstler vorlag. Ein Teil müſste den andern fordern und dasselbe Gesetz das Ganze wie die Teile beherrschen, auch ohne jene Theorie der tragenden und getragenen Massen. Aristoteles jedoch faſst das Verhältnis ganz isoliert auf und giebt daher nur eine physiologisch - teleologische Erklärung, die ebenso populär als unzureichend ist. Das Ebenmaſs wird aus einem Verhältnis beider Teile des Körpers auf ein Verhältnis der Teile und ihrer Funktionen übertragen.

Wenn hingegen Aristoteles unter den Spinnen eine langbeinige Art von einer ebenmäſsig gebildeten unterscheidet, so will er, ganz wie hinsichtlich der Schlange, nur sagen, daſs, wie dort die zwei Richtungen, hier Beine und Rumpf der Gröſse nach so differieren, daſs sich keine Beziehung mehr zwischen ihnen zeige[1]). Hier ist die Betrachtung ästhetisch und der mathematischen Auffassung verwandter; die Frage der Zweckmäſsigkeit wird gar nicht berührt.

Wie das mathematisch Schöne an sich zwar ohne Zweckbeziehung gedacht werden muſste, in seiner Anwendung in der Natur jedoch auch vieler Dinge Ursache werden sollte, so darf auch in dem Ebenmaſse der Körper keineswegs das mathematische Moment in den teleologischen Zusammenhang verflüchtigt werden, in den es hier eingetreten ist. Seinen Schönheitswert bringt es schon mit, und erhält ihn nicht erst von den Zwecken. Nicht nur bleiben solche und ähnliche teleologische Reflexionen, mit denen Aristoteles das Ebenmaſs des öfteren begründet, doch nur sehr vage und allgemeine Gesichtspunkte, die allen feineren Verhältnissen gegenüber versagen, sondern Aristoteles selbst hat gelegentlich eine ganz andere Seite am Ebenmaſse hervorgehoben, die seinen unmittelbaren ästhetischen Wert in ein besseres Licht setzt.

Warum, fragen die Probleme, erscheint das Uneben-

mäſsige gröſser, als es an sich ist? Wohl weil das Ebenmäſsige eine Art Einheit bildet, und gerade vorzugsweise Einheit wirkend ist. Die Einheit will ungeteilt aufgefaſst werden, das Ungeteilte aber erscheint kleiner. Die Unebenmäſsigkeit hingegen zerlegt alles in eine Vielheit und läſst es daher gröſser erscheinen [1]).

Diese Beziehung des Ebenmaſses zur Gröſse wird als eine Folgeerscheinung seiner einigenden, verbindenden Kraft angesehen. Der Wert dieser Einheit bleibt dem Ebenmaſse auch dort gewahrt, wo eine Erscheinung durch den Mangel jener anderen Eigenschaft des Schönen, der Gröſse, nicht mehr „schön" genannt werden kann. Nur in einem groſsen Körper sei Schönheit möglich; kleine Körper könnten zwar gefällig (*ἀστεῖοι*) und ebenmäſsig sein, nicht aber schön [2]). Da in dem Schönen zweifellos Ebenmaſs und Gröſse verbunden gedacht werden, so müſste die Grenze der Schönheit ebenso in entgegengesetzter Richtung überschritten werden, wenn wiederum das Ebenmaſs zu Gunsten der Gröſse geopfert würde, wie es die Beziehung beider Begriffe ohnehin schon nahelegt. Hier bietet der Begriff der Gröſse Aristoteles einen fruchtbaren Gesichtspunkt für eine principielle Erweiterung der ästhetischen Betrachtung über die Grenzen des Schönen hinaus, dessen Konsequenzen im Anschlusse an die ästhetische Bedeutung der Gröſse zu erörtern sind. Für das Ebenmaſs an sich hingegen sind diese Beziehungen zur Gröſse gleichgültig. Es kann sich in groſsen wie in kleinen Körpern finden, wenn auch die gröſseren im allgemeinen ihm einen freieren Spielraum gewähren. Überall ist seine Aufgabe, die Verbindung zwischen den Teilen herzustellen und jedem in der Gesetzmäſsigkeit des Ganzen seine Stelle anzuweisen. Das Ebenmaſs bildete, wie schon die Theorien der Ebenmaſse des menschlichen Körpers und der Bauwerke, denen die Künstler folgten, beweisen, den wesentlichsten Bestandteil des antiken ästhetischen Bewuſstseins, und Aristoteles handelt ganz in diesem Geiste, wenn er ihm unter den principiellen Bestimmungen des Schönen die zweite Stelle anweist und es gleich auf die Forderung der Gesetzmäſsigkeit oder Vernunftgemäſsheit folgen läſst.

Die Frage freilich, wie die einzelnen Formen des Ebenmafses unter dem Einflusse der verschiedenartigen, in ihnen mitwirkenden Gröfsenverhältnisse den Schönheitswert abwandeln, hat Aristoteles nicht berührt. Dieses Übersehen der charakteristischen Unterschiede, zu denen die allgemeine Bestimmung des Ebenmafses befähigt ist, führt ihn daher auch zu ähnlichen Einseitigkeiten, wie sie den Theorien des plastischen Ebenmafses anhaften mochten. Nur der männliche Körperbau kam in den kanonischen Gestalten des Polyklet zur Geltung. Auch Aristoteles vermag in der überaus vortrefflichen und anschauungsreichen Charakteristik der Physiognomik rücksichtlich des Ebenmafses den männlichen und weiblichen Körper nur durch ein Mehr oder Weniger, oder die Bejahung und die Verneinung desselben zu unterscheiden. Der Grund ist dort und hier der gleiche. Das Ebenmafs als einheitliche Beziehung der Teile kann nur dort von mafsgebender Bedeutung sein, wo Teilung und Gliederung stark entwickelt und eine artikulierende Auffassung dadurch bedingt ist. Hängt die Schönheit von dem Mehr oder Weniger ebenmäfsiger Verhältnisse ab, so wird auch der mehr gegliederte Körper vor dem ungegliederten den Vorzug haben. Jener wird ebenmäfsiger und schöner, dieser unebenmäfsiger und weniger schön sein. Daher betont die Physiognomik die durchgängig reichere Gliederung des männlichen Körpers und folgert daraus, er sei ebenmäfsiger als der weibliche.

Dort ist der Fufs wohlgebildet grofs, gegliedert und nervig; hier klein, schmal, ungegliedert. Dort sind die Knöchel nervig und gegliedert; hier fleischig und ungegliedert. Das Unterbein des Mannes ist gegliedert, nervig und kräftig. Seine Brust ist grofs und gegliedert; sein Rücken grofs, fleischreich und gegliedert, der Rücken des Weibes hingegen ist schwach, fleischlos und ungegliedert. Dort sind Nacken und Schultern gegliedert, hier die Schultern schwach und ungegliedert. Auch die schon von der Stirn aus gegliederte, gebogene Nase, die, nach Analogie mit dem Adler, Grofsmütigkeit anzeigen soll, wird wohl als dem Manne zugehörig gedacht[1]). So fafst denn Aristoteles in der meister-

haften Veranschaulichung des Gegensatzes beider Körperformen durch die Gestalten des Löwen und des Panthers sein Urteil über den weiblichen Körper dahin zusammen: er sei als Ganzes ungegliedert und unebenmäfsig[1]).

Gegenüber diesen direkt von der Anschauung getragenen Urteilen sieht sich erst am Schlusse auch hier die teleologisch reflektierende Theorie zu einer Korrektur veranlafst.

Da das Ebenmafs des Körpers seine Wohlbewegung und Wohlbeschaffenheit bedinge, so sei es auf das Princip der Angemessenheit (ἐπιπρέπεια) oder Zweckmäfsigkeit zurückzuführen, und nicht, wie anfangs geschehen sei, auf das Princip des männlichen und weiblichen Typus. Indem man nämlich alle Zeichen sowohl auf das Angemessene wie auch auf den Gegensatz des Weiblichen und Männlichen zurückführt, werde zugleich der Nachweis gegeben, dafs das Männliche gerechter und tapferer und überhaupt sozusagen besser ist[2]). So wird denn das Ebenmafs zum ganz allgemeinen Zeichen des Vollkommenen gegenüber dem Unvollkommenen; der ebenmäfsig Gebaute ist sanftmütig, der Mann ist gerecht und tapfer, das unebenmäfsige Weib ist boshaft[3]).

So konkurrieren in der Auffassung des Aristoteles, oder hier vielleicht auch nur in der Wiedergabe eines Schülers, zwei Principien. Das eine ist der unmittelbar sich aufdrängende Charakter der Formen, der Stilgegensatz des Männlichen und Weiblichen, der sich in allen Einzelheiten gleich bedeutend ausspricht. Es drängt auf eine Koordinierung und Ergänzung der Formengeschlechter hin, der jedoch das ganze praktische und theoretische Bewufstsein der Reflexion im Wege steht. Das andere Princip ist nur eine rationalistische Interpretation der Thatsachen nach dem Begriff der Zweckmäfsigkeit, die den Einzelheiten gegenüber versagt, das Problem nicht trifft und nur so weit Berechtigung hat, als auch sie in dem Schönen den Erkenntnisgrund des Guten sieht.

Auch die Begrenztheit der Tragkraft des Ebenmafses als Bestimmungsgrund des Schönen tritt in dieser einseitigen Anwendung auf den Gegensatz der Geschlechter zu Tage. Hatte schon die Ethik das Ebenmafs auch solchen Gestalten

zugesprochen, die keinen Anspruch auf Schönheit im eigentlichen Sinne machen können, wohl aber als gefällig bezeichnet wurden, so sieht sich die Physiognomik genötigt, einen ähnlichen ästhetischen Wert dem weiblichen Körper zuzugestehen, obwohl dieser sogar des Ebenmafses entbehrt. Schon bei dem Gegensatze der Fufsform konnte Aristoteles den weiblichen Fufs nicht bedingungslos zurücksetzen; er tadelt teleologisch und lobt ästhetisch: die kleinen, schmalen, ungegliederten Füfse seien mehr für den Anblick erfreulich (*ἡδίους τε ἰδεῖν*) als kraftvoll[1]). Er nennt sie daher wohl auch feiner (*κομψοτέρους*) oder zierlicher. Die ganze Form des weiblichen Körpers sei mehr angenehm als edel (*ἡδίω ἢ γενναιοτέραν*); sie sei weniger nervig, weich und in ihrer Muskulatur fliefsend (*ὑγροτέραις σαρξί*)[2]). Gewinnt es so fast den Anschein, als hätte die weibliche Gestalt sogar einen ästhetischen Vorzug, so soll doch Schönheit zweifellos mit dem Ebenmafs vorzüglich dem männlichen Körper zukommen. Die weibliche Gestalt müfste also einen ästhetischen Wert haben, der aus dem Ebenmafs nicht seine Begründung findet. Auf solche aufserhalb des Schönen liegende Werte war Aristoteles ohnehin schon durch den Begriff der Gröfse hingeführt worden.

Bei diesem Nebeneinander der teleologischen und ästhetischen Beurteilung kann es nicht auffallen, dafs der Begriff des Ebenmafses bei Aristoteles ähnlich wie bei Platon, auch eine weitere Bedeutung gewinnt, in der er ganz in der Zweckmäfsigkeit aufgeht. Der Übergang der engeren mathematisch-ästhetischen Bedeutung zur teleologischen geschieht unmerklich durch die Zwischenglieder des Mafsvollen und Angemessenen vermittelt.

Die Gesundheit ist eine Mischung und ein Ebenmafs des Warmen und Kalten. Zur Zeugung bedarf es eines Ebenmafses des Männlichen und Weiblichen; denn alles durch Kunst und Natur Gewordene beruht auf einem Verhältnis, auf einem Mittelmafs. Wie ein Zuviel des Heifsen das Feuchte austrocknen würde, so behindert auch das Zuviel des Alters oder der Jugend den Zweck der Zeugung. Alle diese Verhältnisse bewegen sich in einem mehr oder weniger freien Spielraum. Das Ebenmafs kann bis zu einem ge-

wissen Punkte abnehmen, ohne dafs die Gesundheit darum schon aufhört[1]). Erst das Zuviel und Zuwenig verdirbt Kraft und Gesundheit, das Ebenmäfsige begründet, steigert und bewahrt sie. Eine angemessene Feuchtigkeit erhält das Feuer, und die Mischung des Blutes ist angemessen für die Ernährung des Gehirns und die Funktion der Sinnesorgane[2]). Wird hier noch an ein objektives, wenn auch nicht anschauliches und fest bestimmtes Gröfsenverhältnis gedacht, von dem das Ziel abhängig ist, so hat der Begriff doch in anderen Fällen ausschliefslich die Bedeutung des Zweckmäfsigen. So wird über eine Sache in ihr angemessener Weise geredet, oder es als angemessen bezeichnet, dafs gewisse Schaltiere bei der Geburt weich seien und erst später hart würden, da sie anderen Falles den Gebärenden Ungemach bereiten würden[3]).

Oft kann wiederum die Zweckmäfsigkeit mit dem anschaulichen Ebenmafse Hand in Hand gehen. Der Ölbaum, heifst es, treibe, gleich der Myrte, Zweige, die zu Kränzen angemessen sind. Das Furchtbare dürfe nicht zu grofs, sondern der menschlichen Natur angemessen sein. Im besten Staate müsse eine angemessene Ausstattung durch äufsere Güter vorliegen, und nur ein der Zahl der Gebildeten entsprechender Teil der Volksvertretung solle Besoldung empfangen[4]).

Aus diesem erweiterten Sprachgebrauche ist nun keinen Falles zu schliefsen, Aristoteles habe auch unter dem ästhetischen Ebenmafse das ganze Gebiet der Zweckbeziehungen in Natur und Staat verstanden. Einen solchen Begriff könnte er nicht in erster Linie der Mathematik, in der es keine Zwecke giebt, zuweisen. Unter Ebenmafs als einem Princip der Schönheit konnte er nur das oder doch nur dem Ähnliches verstehen, was auch die gleichzeitigen Theorien des Ebenmafses für die Architektur und die plastische Kunst behandelten, die Mafseinheit, welche die Teile untereinander zu einem Ganzen verbindet. Dieses Einheit schaffende Princip des Ebenmafses wird dann, ähnlich wie von Platon, auch auf Vorstellungen übertragen, die zwar kein eigentliches Messen, wohl aber eine analoge, auf Einheit und Beziehung gerichtete Betrachtungsweise zulassen.

Wird durch das Ebenmafs die allgemeine Forderung der

Gesetzmäfsigkeit des Schönen erfüllt, so führen beide Bestimmungen wiederum auf den dritten Begriff hin. Das in seinen Teilen gesetzmäfsig Verbundene ist das durchgängig Bestimmte. Diese Mittelstellung des Ebenmafses, nach der es die erste Forderung näher bestimmt und die dritte bedingt, giebt ihm ein gewisses Übergewicht, so dafs es oft die anderen Merkmale einschliefsend als Definition der Schönheit auftritt.

Die Bestimmtheit (ὡρισμένον), wohl nicht die Begrenztheit, ist der dritte Begriff, den Aristoteles für das Schöne herbeizieht. Nur die Bestimmtheit kann man neben die Gesetzmäfsigkeit und das Ebenmafs als hervorstechende Eigenschaft der mathematischen Vorstellungen anführen. Die Begrenzung ist nur ein besonderer Fall der Bestimmtheit. Etwas wird seiner Grenze nach bestimmt. Die Begrenzung führt auf die Gröfsenvorstellung hin, die hier jedoch aus sachlichen Gründen nicht berührt wird. Wie die Mathematik stets als Muster der Notwendigkeit oder der Gesetzmäfsigkeit gilt, wie sie es überall mit dem Messen zu thun hat, so sind auch ihre Begriffe vorbildlich für die Definition oder die Bestimmtheit der Vorstellungen. Der mathematische Begriff ist der durchgängig bestimmte, das Ideal der Definitionen.

Wie der gewöhnliche Sinn des Wortes (ὁρίζειν) definieren oder das Wesen einer Sache angeben ist, so umfafst auch sein Gebrauch Vorstellungen, auf die der Begriff des Begrenzens keine Anwendung hat. Die Menschen sind zu Glück oder Unglück bestimmt. Die Bewegung wird durch die Zeit, und die Zeit wiederum durch die Bewegung bestimmt. Jeder Körper wird durch drei Dimensionen bestimmt. Die Staatsbeamte fungieren für bestimmte oder unbestimmte Zeiträume, und das von der gesetzgebenden Macht Bestimmte gilt als Gesetz. Die Tugend ist das von der Vernunft bestimmte Mittelmafs, oder wie es der Einsichtige bestimmen würde. Das Gute ist etwas Bestimmtes, die Lust aber unbestimmbar. Alles Wahrnehmbare wird durch die Empfindung beurteilt, und daher auch das Harte und Weiche durch den Tastsinn bestimmt. Das blofse Vermögen ist wie der Stoff ein Allgemeines und Unbestimmtes, die Wirksamkeit aber ist be-

stimmt und geht von einem Bestimmten aus; sie ist ein Dieses (τόδε τι) und geht von einem Gleichartigen aus (τοῦ δέ τινος). Die Vergehen richten sich gegen einen bestimmten Einzelnen oder gegen das Gemeinwesen. So kann denn auch Aristoteles unmittelbar an die mathematische Bedeutung des Bestimmten anknüpfend sagen: Das Gesetzmäſsige und Bestimmte findet sich weit mehr in den Erscheinungen des Himmels als bei uns auf der Erde; das bald so, bald anders und zufällig sich Verhaltende hingegen ist mehr Sache des Vergänglichen. Nicht durch den Stoff und die wirkende Ursache sei alles, was es in der Natur an gesetzmäſsigem und bestimmtem Geschehen giebt, bedingt, sondern durch den Zweck [1]). Das Bestimmte tritt hier überall dem Unbestimmten und nur unter besonderen Bedingungen als das Begrenzte dem Unbegrenzten gegenüber. Der Begriff bietet daher auch keinen Anknüpfungspunkt für die Eigenschaft der Gröſse, die Aristoteles zwar auch dem Schönen zuspricht, aber schon deshalb nicht neben diesen allgemeinen mathematischen Begriffen der Gesetzmäſsigkeit, des Ebenmaſses und der Bestimmtheit anführen konnte, weil er unter Gröſse gemeiniglich nur einen Teil des Mathematischen, das Kontinuierliche im Unterschiede vom Diskreten, der Zahl, versteht. Mit der Gröſse vollends, wie sie für die Schönheit erfordert wird, hat die Mathematik überhaupt nichts zu schaffen, da sie sich nur mit der Messung der Gröſsen, also mit dem relativ Groſsen befaſst. Auch der Begriff der Einheit kann nicht als das Wesentliche im Bestimmten gelten, da alle drei Bestimmungen zur Einheit zusammenwirken, und Aristoteles die Einheit zwar gelegentlich als Forderung namhaft macht, sich aber dabei keineswegs auf den Begriff der Bestimmtheit beruft, sondern sie wohl in alle jene Grundbestimmungen eingeschlossen dachte [2]). Auch kann in der Metaphysik, wo zunächst an die Schönheit der Natur gedacht wird, die Forderung der Einheit nicht in dem Maſse als in den technischen Fragen in den Vordergrund treten. Der einzige Begriff, auf den die Bestimmtheit unmittelbar hinweist, ist das Einzelne oder Konkrete als durchweg Bestimmtes (τόδε τι), und man darf daher in ihr vielleicht den An-

knüpfungspunkt für die Forderung der Sinnfälligkeit sehen, die Aristoteles öfter für die Schönheit erhebt.

Dafs jene drei Bestimmungen in der Metaphysik jedoch nicht zufällig aufgegriffen sind, sondern in irgend einer Richtung zusammengehören und unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt fallen sollten, ist wohl schon dadurch wahrscheinlich, dafs sie ausdrücklich die vornehmsten Formen des Schönen genannt werden, und einer ihnen gemeinsamen Beziehung des Schönen zum Mathematischen entnommen sind. Eine umfassendere Definition des Schönen, aus der sich erkennen liefse, welche Stellung diesen Merkmalen im Ganzen des Begriffes angewiesen war, liegt nicht vor. Nur aus dem Zusammenhange jener Stelle der Metaphysik selbst läfst sich daher ein Aufschlufs über die Bedeutung der Merkmale erwarten.

Jene allgemeinen Bestimmungen werden für ein Schönes aufgestellt, das als ein Anderes vom Guten unterschieden wird. Da dieser Unterschied beider Begriffe sich auf die allgemeinste Bedeutung des Guten, auf den Zweckbegriff stützt, so kann auch das Schöne, von dem die Rede ist, nicht jene besondere Art des Guten sein, der in der moralischen Terminologie, aus hier ganz fernliegenden Rücksichten, der Name des Schönen beigelegt ward. Ohnehin nimmt das Moralisch-Schöne den Wert des Guten als Zweck in höchstem Mafse für sich in Anspruch.

Eine andere Art Seelenschönheit jedoch, als die moralische Güte, ist Aristoteles überhaupt nicht bekannt. Mithin kann die Schönheit, von der die Metaphysik redet, nur in der ursprünglichen oder eigentlichen Bedeutung des Wortes als die sinnfällige Schönheit des Weltalls aufgefafst werden. Von ihr spricht die Metaphysik gleich anfangs in ihrem historischen Rückblick, der sie auch auf das Verhältnis des Mathematischen zum Guten hinführt, auf das sie nun wieder zurückkommt, indem sie genauer zwischen dem Guten und Schönen unterscheidet.

Als Ursache des schönen Verhaltens oder der Ordnung und Gesetzmäfsigkeit der Natur im ganzen wie der Lebenwesen im einzelnen, heifst es dort, sei die weltbildende Ver-

nunft von Anaxagoras eingeführt worden. Für das Wohl- und Schönverhalten und Entstehen des Seienden hätte eine Erklärung aus Stoffursachen nicht ausgereicht. Dem Zufall und der blinden Notwendigkeit habe man das schöne Verhalten eines so grofsen Werkes nicht zuschreiben können. Da sich in der Natur auch das dem Guten Entgegengesetzte vorfand, und nicht nur Gesetzmäfsigkeit und Schönheit, sondern auch Gesetzlosigkeit und Häfslichkeit, und der Übel mehr war als der Güter, und des Schlechten mehr als des Schönen, habe Empedokles zwei Principien, den Hafs und die Liebe, eingeführt[1]). In diesem historischen Rückblick findet sich die gleiche Betrachtungsweise, wie im Timäus Platons, überall wird von dem Schönen, das hier in die Gesetzmäfsigkeit und Ordnung gesetzt wird, und bald alleinstehend ist, bald gleichbedeutend oder ergänzend zum Guten hinzutritt, auf die Vernunft oder auf ein Gutes als Ursache der Welt zurückgeschlossen. Aristoteles selbst setzt nun, mit der streng begrifflichen Fassung des Zweckes, ausschliefslich das Gute an die Stelle jener unbestimmteren, wechselnden Terminologie, und das Schöne tritt damit in der Metaphysik völlig zurück. Nur die veranschaulichende Schilderung der Gottheit zieht das menschliche Handeln herbei, um die Art ihrer bewegenden Kraft zu verdeutlichen. Hier wird denn auch ausnahmsweise das Ziel des Handelns, in dem üblichen Sprachgebrauche der Ethik, sowohl das Schöne als auch das Gute genannt, ohne dafs irgend ein Unterschied beider Begriffe hervortritt[2]). Der Terminologie der teleologischen Weltordnung hingegen gehört der Zweck nur als das Gute an, und daher ist auch an der ersten Stelle, die das Verhältnis der Mathematik zu den teleologischen Principien berührt, nur vom Guten die Rede[3]). Auch wenn Aristoteles gegen das Ende des Werkes noch einmal auf diesen Grundgedanken zurückkommt, um die Art und Weise genauer zu bestimmen, in der das Gute im All wirksam ist, lautet die Fragestellung nur: wie ist der Natur des All das Gute und das Beste verbunden?[4]). Diese Frage jedoch gestatte eine dreifache Antwort, und an diese Specialisierung knüpft nun auch die Unterscheidung des Schönen und Guten mittelbar an. Das Gute kann nämlich

von der Natur des All abgetrennt und für sich bestehend gedacht werden, oder es kann dem All als seine Gesetzmäfsigkeit (τὴν τάξιν) einwohnen, oder endlich es kann beides, wie etwa in einer Heeresordnung, verbunden gedacht werden. Denn zu der Heeresordnung gehört sowohl das Wohlverhalten (τὸ εὖ = τάξις), wie auch der Feldherr, und zwar dieser in noch höherem Mafse; denn nicht ist der Feldherr durch die Ordnung da, wohl aber die Ordnung durch den Feldherrn. Alles ist zwar in irgend welcher Weise gesetzmäfsig, aber keineswegs gleichartig; es giebt Fische und Vögel und Pflanzen. Auch steht nicht das eine ohne Beziehung zum andern da, sondern es giebt eine solche Beziehung. Denn alles ist zwar auf eines hin geregelt, aber in der Weise, wie etwa in einem Haushalte den Freien am wenigsten zusteht, etwas Willkürliches zu thun, sondern hier gerade ist das meiste gesetzmäfsig bestimmt, während Sklaven und Tiere nur wenig für das Gemeinwesen leisten und meist das Zufällige besorgen. Wie also alles sich zwar notwendig sondern mufs, so mufs auch in anderem wiederum alles sich zum Ganzen einigen [1]). Welche von den drei Möglichkeiten die aristotelische Auffassung sei, zeigt sowohl diese Ausführung an, wie der Schlufssatz des Buches: Nicht gut ist Vielherrschaft, einer sei Herr! Da die beiden anderen Fälle jedoch in dem dritten eingeschlossen sind, müssen sie auch in ihrer Besonderung zu einer gewissen Geltung kommen.

Für alle drei Lösungen nun gilt als gemeinsame Voraussetzung, dafs es überhaupt etwas von dem Sinnfälligen Verschiedenes geben müsse, denn ohne ein solches ist kein Princip, kein Gesetz, kein Entstehen und kein Himmel möglich [2]). Der geschichtliche Rückblick zeigt nun, dafs bisher teils das Gute überhaupt nicht als Princip gedacht worden ist, teils aber, wie in der Zahlen- und Ideentheorie der Platoniker, eine Fassung gefunden hat, in der es seine Aufgabe als Princip nicht zu erfüllen vermag, da es so weder überhaupt ursächlich wirken kann, noch insbesondere als bewegende Ursache, noch auch endlich die Einheit der Erscheinungen zu bedingen vermag [3]).

Aristoteles sieht sich daher zu einer eingehenden Kritik

der Lehren genötigt, die die Weltordnung auf mathematische Begriffe oder auf Ideen gründen. Er untersucht hierzu die Art und Weise, in der das, was an sich über das blofs Sinnfällige hinausliegt, mit ihm verbunden wird. Er will zunächst das Mathematische überhaupt in dieser Richtung prüfen, dann die Idealzahlen und endlich die Ideen [1]). Nur die erste Untersuchung kommt für das Verhältnis des Guten und Schönen in Frage.

Die eigentümliche Natur des Mathematischen wird darin erkannt, dafs es zwar zum Unveränderlichen gehört und über das Sinnfällige hinausliegt, dafs es andererseits aber an das Sinnfällige seinem Dasein nach gebunden ist. Obwohl es kein von dem Sinnfälligen getrenntes Dasein haben könne, und eine wesentliche Eigenschaft des Sinnfälligen bilde, so behandle die Wissenschaft das Mathematische doch so, als wenn es etwas Abgetrenntes wäre. Sie erörtert zwar, wie in der Mechanik die Bewegung, so auch in der Optik und Harmonik Gesicht und Stimme, aber nur insofern, als sie Linien und Zahlen sind. Mit dieser Ablösung habe der Mathematiker völlig recht, denn das Sein sei zweifach: es sei einmal stofflich, sodann aber auch reine Vollendung [2]). „Da nun,“ so wird unmittelbar anschliefsend gefolgert, „das Gute und Schöne ein Verschiedenes ist (denn das eine ist immer in der Handlung des andern auch im Unveränderlichen), so irren die, welche erklären, die mathematischen Wissenschaften sagten nichts über das Schöne oder über das Gute. Vielmehr reden sie wohl darüber und zeigen es vorzugsweise auf; denn wenn sie es nur nicht bei Namen nennen, seine Werke und Begriffe aber aufweisen, darf man nicht sagen, sie redeten nicht davon.“ [3])

Diese Begründung aus dem Vorhergehenden setzt offenbar eine Analogie des Mathematischen und des Schönen in ihrem Verhältnis zum Sinnfälligen voraus, die es erklärlich machen soll, dafs im Mathematischen zwar vom Schönen, nicht aber vom Guten die Rede sein könne.

Nun liegt das Mathematische als Unveränderliches an sich über die Sinnfälligkeit hinaus, ist aber andererseits doch auch eine Bestimmung des Sinnfälligen. Es erfüllt darin nur

die ganz allgemeine Bedingung, die Aristoteles für die Existenz einer Ordnung in der Welt aufstellte: dafs es etwas Übersinnliches geben müsse. Ebenso gewifs aber ist das Mathematische ungeeignet für die Aufgabe, die Aristoteles dem Guten oder dem Zwecke für das Entstehen und das Verhalten des All zuwies. Das Mathematische hat keine von der Sinnenwelt abgelöste Existenz, in der es das unbewegt Bewegende sein könnte. Es hat weder eine bewegende Kraft an sich, noch vermag es die von Zweckbegriffen geregelte Einheit in die so verschiedenartigen Erscheinungen des All hineinzubringen. Die Form, in der das Mathematische im All sich geltend macht, gehört nur der einen der drei Möglichkeiten der Wirklichkeit des Guten an, der Form einer der Welt immanenten Gesetzmäfsigkeit (τάξις). Als blofse Gesetzmäfsigkeit aber kann das Gute in seinem Verhältnis zur Welt nicht gedacht werden, da ihm hierbei seine Grundbestimmung, der Zweckbegriff, mangeln würde. Das Mathematische setzt vielmehr noch ein weiteres, ein die Welt nach seiner Gesetzmäfsigkeit regelndes Princip, das Gute, voraus. Es umfafst zwar die Gesetze der Mechanik, der Astronomie, der Optik und Harmonienlehre, aber es kann selbst diesen Gebieten nicht die Einheit geben, die sie in der Erscheinungswelt aus anderen Quellen her, wie etwa aus der Seele, gewinnen[1]). Hat also im Mathematischen das Gute, das stets als Zweck und als wirkendes Princip gedacht wird, keine Stelle, so ist es doch sehr wohl möglich, dafs es der Schönheit zugänglich ist, die nicht an das zweckbestimmte Wirken gebunden ist, sondern auch im Unveränderlichen vorkommen kann. So schliefst denn der Nachweis, dafs dem Mathematischen keine selbständige Existenz eingeräumt werden kann, wie sie das Gute erfordert, mit dem Aufweise seines Zusammenhanges mit dem Schönen. Der Begriff der Gesetzmäfsigkeit oder Ordnung, der für das Weltprincip des Guten nicht ausreichte, wird die wesentlichste Bestimmung des Schönen[2]). Seinen letzten Grund mufs freilich das Schöne, wie alle Gesetzmäfsigkeit der Welt, wiederum im Guten haben, so dafs durch Vermittlung des Schönen das Mathematische

auch in den teleologischen Zusammenhang der Welt eingreift. Für die Würde des Mathematischen genügt dieser Nachweis, dafs sein Zusammenhang mit dem Schönen ihm auch einen Platz unter den idealen Werten sichert, der die Herabsetzungen dieser Disciplin durch die Praktiker zurückweist. Weniger deutlich leuchtet der Vorteil ein, der für die Theorie des Schönen hieraus erwächst. Das Wesentlichste ist zunächst das negative Resultat, die streng begriffliche Scheidung des Schönen vom Guten. Giebt es auch nur ein Gebiet des Schönen, das mathematisch Schöne, in dem jede Beziehung auf Zwecke ausgeschlossen ist, so kann diese auch für den allgemeinen Begriff des Schönen nicht bestimmend sein und in ihm keine Stelle finden. Das Schöne ist damit im Princip sowohl vom Praktischen, das stets auf Zwecke gerichtet ist, wie von einer solchen theoretischen Weltvorstellung abgegrenzt, die, wie die teleologische, ihren leitenden Gesichtspunkt im Zweckbegriffe oder dem Guten hat.

Ein zweiter Gewinn ist die Anerkennung des rationellen Momentes, der vernünftigen Natur des Schönen. Ebenso bestimmt, als die selbständige Existenz des Mathematischen abgelehnt wird, mufs die Möglichkeit einer abgelösten Betrachtung des Mathematischen durch die Wissenschaft behauptet werden. Die Wissenschaft der Mathematik behandelt, obwohl die Harmonienlehre als eine ihr zugehörige Disciplin gilt, die Harmonie nicht insofern, als sie Klang, sondern sofern sie Zahl ist. Ähnlich kann nun auch das Schöne, da die Mathematik es nie bei Namen nennt, von ihr nur seiner rationellen Seite nach in den Begriffen der Gesetzmäfsigkeit, des Ebenmafses und der Bestimmtheit berührt werden. Liegt es der sachlichen Schärfe der Unterscheidungen des Aristoteles gewifs fern, die Schönheit auf eine mathematische Erkenntnis zurückzuführen, so sieht er doch jene Vernunftbestimmungen, die die Mathematik zwar nur in ihrem eigenen Interesse erörtert, als dem Schönen wesentlich und daher auch als Bestandteil der Auffassung des Schönen an. Die Abstraktion vom Sinnlichen liegt im Wesen der Mathematik, und von dem Grade, in dem ihr jene gelingt, ist ihre Genauigkeit abhängig. Das Einfache lasse die gröfste Genauigkeit zu; das,

was ohne Gröſse ist, lasse sie mehr zu, als was Gröſse hat, und vorzüglich auch, was keine Veränderung hat. Wenn aber Veränderung einmal stattfindet, dann habe die erste Form der Veränderung (die Ortsveränderung) als die einfachste, und in ihr wiederum die gleichmäſsige (die Kreisbewegung) den Vorzug[1]). Man wird also wohl annehmen müssen, daſs es nur dem Umstande, daſs die Schönheit in die mathematische Welt hineinragt, zu verdanken ist, daſs ihre wichtigsten Bestimmungen streng begrifflich aufgewiesen werden können. Hinwiederum wird die Sinnfälligkeit, in der das Schöne sonst vorliegt, diese Einsicht in sein Wesen behindern und erschweren müssen.

Diese Betonung der Rationalität macht es denn auch verständlich, daſs Aristoteles nur die abstraktesten Merkmale des Schönen, wie sie in der Mathematik vorliegen, berührt, hingegen manches andere, was er ihr sonst wohl zuspricht, hier unberücksichtigt läſst. Trübe doch schon, meint er, die Gröſse die Genauigkeit unserer Erkenntnis.

Daſs dem Schönen also ein rationelles Element wesentlich sei, darin stimmt Aristoteles vollständig mit Platon überein. Platon führte dieser Gedanke auf die Fassung: die Harmonie und der Rhythmus seien der ursprünglichen Natur der Seele und der Bewegung der Vernunft verwandt, oder die Idee des Schönen habe darin eine Ausnahmestellung, daſs sie auch sinnfällig erscheinen könne.

Aristoteles mochte teils diese eng begrenzte und subjektive Fassung, teils ihre dunkle und mystisch erscheinende Begründung nicht zusagen. Er setzt an Stelle solcher Andeutungen völlig klare, scharf bestimmte und objektive Begriffe. Er nimmt das Mathematische, die traditionell älteste Gestalt der Erkenntnis des Schönen wieder auf.

Weit unvollkommener wird hingegen der anderen Seite des platonischen Gedankens, der ausnahmsweisen Sinnfälligkeit der Schönheit Rechnung getragen. Nur darin bleibt vielleicht auch dieser Gesichtspunkt noch wirksam, daſs eben das mathematische Gebiet, das die Schönheit beleuchten soll, seiner Natur nach an die Sinnfälligkeit gebunden ist. Der Begriff des Guten führt Aristoteles zu einer Kritik der Ideen-

lehre; die einzige principielle Erörterung des Schönen beruft sich auf die Autorität der Mathematik. Während die harmonischen Zahlenverhältnisse in der mathematischen Disciplin der Harmonienlehre so behandelt werden, daſs man von dem Elemente des Klanges ganz absieht, werden dieselben Verhältnisse doch nur durch ihre Verbindung mit dem Klange Gegenstand der musikalischen Beurteilung und zu einem Schönen. Ähnlich sollte nun auch der mathematische Begriff der allgemeinen Schönheit eine Ergänzung nach der Seite der Sinnfälligkeit hin erwarten lassen, an der die hier in Frage kommenden abstrakten Bestimmungen haften müſsten. Es käme dann nur auf den Standpunkt der Betrachtung an, ob man jene Eigenschaften den sinnfälligen Dingen beilegt und als schön beurteilt, oder abstrakt und abgelöst von der Sinnfälligkeit mathematisch definiert[1]).

Die letzten Elemente des Schönen nun aber sind weit abstrakter, als die besonderen Gesetze der Harmonienlehre. Sie haben, ähnlich den allgemeinen mathematischen Grundsätzen, gleichermaſsen für die Zahlenlehre wie für die Lehre vom Kontinuierlichen oder der Gröſse Geltung[2]). Obwohl Aristoteles mit der Angabe: die Mathematik nenne das Schöne nie bei Namen, auch hier einen doppelten Gesichtspunkt anzunehmen scheint, so behindert ihn doch die abstrakte Allgemeinheit der Merkmale: Gesetzmäſsigkeit, Ebenmaſs und Bestimmtheit, ein besonderes Gebiet der Sinnfälligkeit anzugeben, von dem hier die mathematische Betrachtung abzusehen hätte; wird doch die sinnliche Auffassung von Bewegung, Gröſse, Gestalt und Zahl dem Gemeinsinn zugewiesen, der sich im Anschluſs an alle verschiedenen Sinnesfunktionen bethätigen kann[3]). Ein objektiver Grund dafür muſs freilich zweifellos vorliegen, daſs der Mathematiker den Namen des Schönen verschweigt, obwohl gerade er seine Bestimmungen am besten kennt, während andere, wie Aristipp, die Schönheit zwar bewundern, aber nichts Mathematisches in ihr mutmaſsen[4]). Aristoteles hat einen solchen Grund jedoch nicht namhaft gemacht, sondern nur die Thatsache hingestellt. Das Beispiel der Mathematik jedoch vermag die Art und Weise der Verknüpfung des Vernünftigen und Sinnfälligen im Schönen um so weniger zu be-

leuchten, als auch das Mathematische selbst noch keine Bestimmungen findet, die es mit einiger Klarheit nach jenen Seiten hin zu begrenzen vermöchten.

Das wissenschaftliche Bewufstsein drängt auf eine ganz freie Auffassung des Mathematischen hin; die Überlieferung hingegen denkt es noch unverkürzt der Erscheinungswelt immanent. Aristoteles versucht begrifflich zu vermitteln, indem er das Sein des Mathematischen dem Sinnlichen verbunden, seine Erkenntnis hingegen von ihm abgelöst denkt. Die Ablösbarkeit aber ist nur eine negative Bestimmung und führt nicht in das Wesen des Mathematischen ein, aus dem allein sein Verhältnis zur Sinnfälligkeit und damit auch zur Schönheit tiefer erfafst werden könnte.

So vermag Aristoteles dem Beispiele der Mathematik nur die abstrakten Merkmale der Gesetzmäfsigkeit, des Ebenmafses und der Bestimmtheit für die Schönheit zu entnehmen. Gewifs sind diese Bestimmungen unabweisbare Bestandteile der Vernunftseite des Schönen, und zweifellos ist dieser erste Versuch einer streng begrifflichen Orientierung von bleibendem Wert. Ebenso gewifs aber fehlt es Aristoteles an einer klar gefafsten Einsicht in die specifische Differenz ästhetischer und mathematischer Betrachtung, und damit auch an der Möglichkeit, aus einem allgemeinen Begriffe der Schönheit ihre besonderen Bestimmungen, oder ihre Gliederung in eine Mehrheit charakteristischer Formen herzuleiten. Ohne sachliche Begründung wird daher auch die überlieferte Ergänzung der Körperschönheit durch eine Seelenschönheit beibehalten, und nur in der Form gelegentlicher Bemerkungen treten weitere Anforderungen an die Schönheit auf, die aus jenen abstrakten Begriffen nicht abzuleiten sind. Aristoteles hat hierdurch das Beispiel für jenen Dualismus gegeben, der sich in den Theorien der Ästhetik fühlbar macht. Gewisse Bestimmungen, wie die Einheit, Mannigfaltigkeit, Motiviertheit, werden gern als allgemeine, schon logische oder psychologische Forderungen in die Ästhetik hereingezogen, ohne als ästhetische Werte nachgewiesen zu sein. Sie treten so als formale Bestimmungen, sei es den wirklich ästhetischen, oder den inhaltlichen, zur Seite.

2. Die Körperschönheit.

Die principielle Erwägung der Metaphysik fafst das Schöne als eine allgemeine kosmische Erscheinung auf und sieht dabei sowohl von seiner sonst üblichen moralischen wie kosmischen Beziehung zum Guten ab. Auch die eigentliche Bedeutung, die der Begriff der Schönheit und des Schönen bei Aristoteles im Sprachgebrauche oder in einzelnen Reflexionen hat, verweist in erster Linie auf das sinnfällige Gebiet.

Aristoteles ist sich des Doppelsinnes, den das Wort „schön" im Sprachgebrauche gewonnen hat, wohl bewufst. Man müsse, meint er, um zu erkennen, ob ein Wort eindeutig oder zweideutig sei, vorzüglich auch die Gegensätze achten, die mit ihm verbunden werden. Bei manchen Begriffen fänden sich schon für die Gegensätze so verschiedene Namen, dafs sie auch dieVieldeutigkeit der anderen Seite verrieten. Dem Schweren (*βαρύ*) stehe in der Stimme das Hohe gegenüber, im Gewicht hingegen das Leichte. So verhalte es sich auch mit dem Schönen. Der Schönheit eines Tieres stehe seine Häfslichkeit (*αἰσχρός*), der Schönheit des Hauses hingegen seine Untauglichkeit (*μοχθηρός*) gegenüber. Das Schöne sei also vieldeutig [1]). Es ist der Gedanke des Zweckes oder des Nutzens des Hauses, der hier das Schöne im weiteren Sinne bezeichnet; hingegen denkt man in der Beurteilung eines Tieres nicht an seinen Nutzen oder Schaden, noch auch an die Zweckmäfsigkeit seines Baues, sondern folgt dem unmittelbaren Augenschein und gebraucht daher das Wort in seinem eigentlichen Sinne. Wie man beim Guten nicht nur die Thatsache feststellen soll, dafs Tapferkeit und Gerechtigkeit in einem anderen Sinne gut genannt werden, als das Wohlbefinden und das Gesunde, sondern auch begrifflich den Grund dafür anzugeben hat, nämlich dafs die einen durch ihre eigene Natur gut sind (*τῷ αὐτὰ ποιά τινα εἶναι*), die anderen hingegen blofs durch ihre Wirkungen, und nicht durch ihre eigene Beschaffenheit (*τῷ ποιητικά τινος*); so müsse man es auch beim Schönen thun [2]). Dieser natürlichen, unmittelbaren Beurteilung der Tiere, nach ihrer Schönheit und

Häfslichkeit im eigentlichen Sinne, stellt Aristoteles selbst gelegentlich die wissenschaftliche, reflektierende Beurteilung des Fachmannes gegenüber, die denn auch hier das Wort „schön" nur in übertragenen Sinne gebraucht. Dem Augenschein nach (*κατὰ τὴν αἴσθησιν*) könne ein Tier wenig anmutend sein, und gleichwohl werde der Erkenntnis (*κατὰ τὴν θεωρίαν*) dessen, der in die Ursachen Einblick hat, oder ein Naturphilosoph ist, die schaffende Natur hier unendlichen Genufs bereiten. Denn es wäre doch überaus thöricht, wenn wir, obwohl uns schon an den Abbildern der Tiere zugleich auch die sie schaffende Kunstfertigkeit, wie die Malerei oder Bildnerei, erfreut, nun die Erkenntnis der Naturgebilde selbst nicht weit höher schätzen wollten, durch die wir in ihre Ursachen Einblick gewinnen. Es sei daher kindisch, die wissenschaftliche Untersuchung mifsachteter Tiere gering zu schätzen; denn in allen Naturvorgängen finde sich etwas Bewunderungswürdiges. Wie Heraklit sagte: „Auch hier sind Götter," so sollten auch wir, ohne Rücksicht auf den mifsfälligen Augenschein (*δυσωπούμενον*), an jedes Tier in der Überzeugung herantreten, dafs überall sich etwas Natürliches und Schönes finde; denn das nicht Zufällige, sondern Zweckgemäfse finde sich in den Werken der Natur am meisten. Das Ziel aber, um dessen willen etwas besteht oder geworden ist, fällt in das Gebiet des Schönen[1]). Es kann nicht zweifelhaft sein, dafs diese Bewunderung der Zweckmäfsigkeit der schaffenden Natur und der Geschicklichkeit der Kunst nur dem Schönen in jenem übertragenen Sinne zukommt, in dem es sich nicht um ein Schönes an sich, sondern um etwas handelt, was um seiner Wirkungen willen schön heifst, oder um das Zweckmäfsige. Das, was Aristoteles im eigentlichen Sinne Schönheit nennt, und worin er auch die Schönheit des Tieres sonst hervorhebt, ist eben jener Gegenstand des Augenscheines, und nicht der reflektierenden Einsicht in die Zweckmäfsigkeit des inneren Baues.

Die Schönheit schlechthin (*τὸ κάλλος*) gilt selbstverständlich als Vorzug des Körpers, und zwar schliefst sie nicht etwa als Zusammenfassung alle seine vorteilhaften Eigenschaften ein, sondern sie tritt nur als eine, neben anderen Tugen-

den des Körpers auf. Sie gehöre, wie die Gröfse, zu den Naturgaben der Menschen, und werde nicht, wie die Gesundheit, durch Kunst hergestellt. Sie sei daher auch ein Gegenstand des Neides, wie alle Glücksgüter. Sie gehöre zu den Gegensätzen, die man am Körper antrifft, wie Gesundheit und Krankheit, Schwäche und Stärke. Die Tugenden des Körpers seien: Gesundheit, Schönheit, Stärke, Gröfse, Kriegstüchtigkeit[1]). Als Güter werden diese Vorzüge in eine Rangordnung gebracht, nach der für wertvoller oder besser gelte, was dem Besseren, dem Ursprünglicheren oder Wertvolleren anhaftet. So sei die Gesundheit besser als Stärke und Schönheit. Jene beruhe auf dem Feuchten und Trockenen, dem Warmen und Kalten, also auf den ursprünglichsten Elementen des tierischen Daseins. Die beiden anderen Vorzüge seien erst durch das Spätere bedingt. Die Stärke nämlich beruhe auf Sehnen und Knochen; während die Schönheit ein gewisses Ebenmafs der Gliedmafsen zu sein scheine[2]). Da nun auch die Mischung der Stoffe, von der die Gesundheit abhängig ist, ein Ebenmafs befolgen mufs, so ist es eine durchaus aristotelische Auffassung, wenn die Schönheit, als das Ebenmafs der Glieder, von der Gesundheit oder dem Ebenmafs der Elemente des Körpers unterschieden wird. Während also Gesundheit und Stärke sich auf innere Vorzüge gründen, tritt die Schönheit als Verhältnis der Gliedmafsen in die Sinnfälligkeit. Nur weil die Schönheit die beiden anderen Vorzüge voraussetzt, kann allenfalls, mehr umschreibend als definierend, gesagt werden, ein schöner Körper ist ein gesunder und starker. Wenn jedoch die Schönheit im eigentlichen Sinne gemeint ist, bedarf es auch dann noch eines weiteren Zusatzes, der ihre Sinnfälligkeit hervorhebt. So charakterisiert Aristoteles die Schönheit der verschiedenen Lebensalter, deren ästhetische Formulierung äufserst umständlich und schwierig gewesen wäre, sehr einfach durch Angabe der wichtigsten teleologischen Eigenschaften des Körpers auf diesen Lebensstufen; aber er fügt dann noch die Forderung einer befriedigenden Sinnfälligkeit hinzu, denn die Schönheit selbst liegt sächlich nicht in jenen Vorzügen. Die Schönheit sei in jedem Lebensalter eine verschiedene. Die Schönheit des

Jünglings bestehe darin, dafs er einen für die Beschwerden brauchbaren Körper habe, sowohl für den Lauf als für die Kraftübungen, zugleich aber müsse er für den Anblick genufsgewährend sein. Daher seien die im Pentathlon geübten die schönsten, da sie gleicherweise nach Kraft und Schnelligkeit ausgebildet sind. Die Schönheit des reifen Mannes bestehe darin, dafs sein Körper zu kriegerischen Mühen geschickt sei, und für den Anblick erfreulich und zugleich furchterregend sei. Die Schönheit des Greises endlich bestehe in einem Körper, der für die unvermeidlichen Mühen noch hinreiche und zugleich leidensfrei sei, da ihm alles fehle, was das Alter gebrechlich mache[1]). Da die Schönheit, als Körpertugend, der Stärke nebengeordnet ist, kann auch in den auf Stärke beruhenden Eigenschaften nur die Bedingung, nicht der Bestand der Schönheit gesucht werden, die vielmehr ausschliefslich in dem erfreulichen Eindrucke liegt, den das Ebenmafs des Körpers hervorruft. Die Schönheit ist nicht nur die Folge der Gymnastik, sondern auch ihre Norm und Schranke. Daher wird dort, wo es sich nicht um Unterschiede in der Schönheit handelt, sondern um Schönheit überhaupt, diese als besonderer Vorzug des weiblichen Körpers ausschliefslich neben der Gröfse genannt[2]). Auch sonst wird unter Schönheit schlechthin die Körperschönheit verstanden, sei es, dafs sie, um die Unvergleichbarkeit gewisser Werte zu beleuchten, neben der edlen Geburt der Fertigkeit des Flötenspielers gegenübergestellt wird, sei es, dafs die notwendige Zugehörigkeit der Gröfse zur Grofsherzigkeit mit der Bemerkung belegt wird: auch die Schönheit finde sich nur in einem grofsen Körper[3]).

Neben der Körperschönheit umfafst der Begriff jedoch auch das durch die Sinne vermittelte Schöne der Klänge und Farben, und auch in der Schönheit des sprachlichen Ausdruckes werden beide Bedeutungen, die eigentliche und übertragene, gar wohl unterschieden. Man sollte, heifst es, die Metaphern aus dem Gebiete des Schönen nehmen. Die Schönheit der Worte besteht einerseits, wie Likymnios sage, in ihrem Klange, andererseits in dem durch sie Bezeichneten. Dazu komme noch ein drittes, was den so-

phistischen Einwurf aufzuheben vermag, durch den Bryson beweisen wollte, dafs es überhaupt keinen häfslichen Ausdruck geben könne. Jeder Ausdruck, meine er, bezeichne doch immer ein und dieselbe Sache. Der Einwurf sei falsch, denn das eine Wort könne mafsgebender sein als das andere, und sich der Sache anschliefsender, und geeigneter, sie zu veranschaulichen (τῷ ποιεῖν πρὸ ὀμμάτων). Aufserdem bezeichne nicht jedes Wort das Gleiche an der Sache, so dafs man auch in dieser Beziehung das eine für schöner oder häfslicher halten könne, als das andere. Beide bezeichneten zwar die schöne oder häfsliche Sache, aber nicht gerade sofern sie schön oder häfslich sei, oder sie thäten es in verschiedenem Grade. Daher habe man die Metaphern aus dem Gebiete des Schönen zu nehmen, sei es, dafs dieses in dem Klange liegt oder in der Kraft oder in dem Augenschein, oder in einer anderen Wahrnehmungsart. Es mache einen Unterschied, ob man sagt: Eos mit Rosenfingern oder Eos mit Purpurfingern oder Eos mit roten Fingern [1]).

Es sind mithin zwei Elemente, auf die es im Ausdruck ankommt, der Klang und die Bedeutung. Der dritte Gesichtspunkt ist nur eine Besonderung des zweiten, denn er sagt, wie der Gegenstand, den die Bedeutung angiebt, charakterisiert werden soll. Die Klangschönheit wird nicht weiter erläutert, sie ist aus den Vorschriften des Likymnios als bekannt vorausgesetzt. Hinsichtlich der Bedeutung soll das Wort so gewählt werden, dafs es für den Gegenstand bestimmend, ihm angepafst und möglichst veranschaulichend sei. Dieses kann entweder durch die sinnliche Kraft (δύναμις) der Vorstellung selbst erreicht werden, oder durch Unterstützung eines besonderen, das Auge oder einen anderen Sinn erregenden Bildes. Beides sei nach dem angeführten Beispiele am besten erreicht durch den Ausdruck: Eos mit Rosenfingern. Die zweite Fassung: Eos mit Purpurfingern ist wenigstens als Farbenvorstellung konkret, und betont, wie gefordert wird, die Schönheit der roten Farbe. Die dritte Form ist die schlechtste, weil sie nur den allgemeinen und abgeschwächten Gattungsbegriff rot benutzt, der an sich auch der Häfslichkeit dienen kann. In allen drei Fällen des Beispiels aber wird hier, entsprechend den begrifflichen

Bestimmungen, nach denen es sich um die Schönheit der Metapher handelt, auf die Sinnfälligkeit Gewicht gelegt; es wird nicht an einen sittlichen oder teleologischen Wert als Inhalt des Ausdruckes gedacht. Hingegen ward unmittelbar vorausgehend gesagt: Will man durch die Metapher den Gegenstand schmücken, so nimmt man sie aus dem Gebiete des Besseren, will man ihn tadeln, so nimmt man sie vom Schlechteren; man kann vom Bettelnden sagen, er bitte, oder auch vom Bittenden, er bettle, oder vom Fehlenden, er thue Unrecht, oder vom Ungerechten, er fehle[1]. Hier ist nicht von schön oder häfslich, sondern von besser und schlechter die Rede; auch wird die Forderung der Anschaulichkeit dabei nicht berührt. Ebenso weist das Folgende auf diese doppelte Stellung der Metapher, zum teleologischen Werte der Sache und zu ihrer Schönheit, zurück. Auch die Beiwörter, heifst es, kann man so entweder dem Schlechten (*ἀπὸ φαύλου*) oder dem Häfslichen (*αἰσχροῦ*) entnehmen. Das erstere wird durch das Beispiel beleuchtet, man könne Orest sowohl „Muttermörder“ als „Rächer des Vaters“ nennen. Das eine ist schlechter, das andere besser. Für den zweiten Fall hingegen wird angeführt, Simonides habe bei einem Auftrage erklärt: über „Maulesel“ für so geringes Honorar nicht dichten zu wollen; als man ihn jedoch reichlich belohnte, habe er: „Heil Euch! ihr Töchter der sturmfüfsigen Rosse!“ gesungen. Hier ist das Häfsliche dem Schönen gegenübergestellt[2].

So machen sich die begrifflichen Gesichtspunkte, bei aller Laxheit der Terminologie und trotz der Vieldeutigkeit des Sprachgebrauches, doch immer auch geltend. Die Sinnfälligkeit der Schönheit wird vorausgesetzt, und der platonische Gedanke der Scheinhaftigkeit des Schönen wenigstens gestreift, wenn die Schönheit an Wert unter die Gesundheit zurückgestellt wird, weil man diese um ihrer selbst willen wähle, die Schönheit aber um des Scheines oder der Meinung der Menschen willen; denn wenn kein anderer sie sehen würde, dürfte man wohl auf ihren Besitz nicht solchen Wert legen[3]. Auch die Definition des Schönen im Hippias, die den Begriff an die Sinnfälligkeit zu binden suchte: „Das Schöne sei das durch Gesicht und Gehör vermittelte Angenehme“ ist Aristoteles nicht entgangen.

Aus demselben Grunde, aus dem sie dort abgelehnt wurde, wird sie hier als Beispiel einer dualistischen, fehlerhaften Definition in der Topik aufgeführt [1]). Aber auch sachlich konnte diese Fassung bei Aristoteles so wenig wie bei Platon Anerkennung finden. Die Forderung der Sinnfälligkeit kann hier so wenig wie dort in eine sensualistische Erklärung des Schönen auslaufen. Nicht nur die begrifflichen Grundbestimmungen, die das Schöne in der Metaphysik findet, sondern die ganze Denkweise des Aristoteles verbietet, das Urteil über das Schöne in letzter Instanz auf das Gefühl der Lust zu gründen, oder in sie den Zweck des Schönen zu setzen. Wenn er die Erregung der Lust als Forderung für das Schöne aufstellt, oder das Schöne gelegentlich als ein dem Auge Erfreuliches bezeichnet, so ist es immer nur ein vereinfachter Ausdruck, den er gebraucht, denn die dem Schönen verbundene Lust hat immer ein geistiges Element zur Voraussetzung, und auch das Schöne hat in diesem, und nicht in der Lust, seinen Schwerpunkt. Auch Platon erkannte in gewissen Grenzen die Lust als Kriterium der Schönheit an; aber auch nur die Lust des würdigen Mannes, die eben nicht aus dem Vernunftlosen ihre Nahrung zieht.

Eine Veranlassung wenigstens zu einer sensualistischen Auffassung hat Aristoteles freilich dadurch gegeben, dafs er von der Körperschönheit, die er, entsprechend der Bestimmung der Metaphysik, in das Ebenmafs setzt, ohne besondere Begründung auf das weitere Gebiet der sinnfälligen Schönheit übergeht, auf die Schönheit von Klängen und Farben, auf die sich jene mathematischen Merkmale des Schönen nicht unmittelbar übertragen lassen. Platon hatte in den kosmetischen Elementarformen des Schönen, die ihm die Analyse sowohl der einfachen schönen Gestalten, wie der schönen Klänge und Farben erschlofs, Merkmale aufgewiesen, die dem Rationellen einen weiteren Spielraum sicherten, als die von Aristoteles der Mathematik entlehnten abstrakten Begriffe ihn haben. Dort bildeten die kosmetischen Elemente die Grundbestimmungen des Schönen, und erhoben sich dann, stellenweise wenigstens, zu architektonischen Gesichtspunkten. Hier sind die Grundbestimmungen von Hause aus zusammengehörig und

zusammenfassend gedacht, aber zugleich auch so abstrakt, dafs sie den Thatsachen nicht gerecht zu werden vermögen, und daher zu einer äufserlichen Ergänzung durch kosmetische Verhältnisse führen, die aus ihnen nicht abgeleitet sind. Diese werden nur gelegentlich, sei es ausdrücklich als Bestandteile des Schönen namhaft gemacht, oder als Merkmale einzelner Erscheinungen erwähnt.

3. Das Kosmetische.

Der Begriff des Schmuckes ist dem Begriffe der Ordnung in dem Worte Kosmos eng verknüpft. Der Begriff der Ordnung (*κόσμος*) wiederum steht der Gesetzmäfsigkeit (*τάξις*) so nahe, dafs die Bedeutung der Worte nicht immer zu scheiden ist. Da jedoch nur das Moment der Ordnung die Verwandtschaft beider Worte bedingt, so gewinnt die andere Bedeutung des Kosmos, das Kosmetische, eine Selbständigkeit gegenüber den Grundbestimmungen der Schönheit, denen die Gesetzmäfsigkeit (*τάξις*) zugezählt ward. Weder diese, noch das Ebenmafs oder die Bestimmtheit treten bei Aristoteles unter den Gesichtspunkt des Kosmetischen. Sie bilden vielmehr die konstitutive Form und principiell begriffliche Bestimmung des Schönen, zu der die kosmetischen Elemente hinzutretend gedacht sind. Das Kosmetische reicht wiederum auch weiter als jene Bestimmungen, da es in einzelnen Zügen Erscheinungen auszeichnen kann, die im übrigen nicht dem Begriffe des Schönen zu entsprechen brauchen. Eine strenge Scheidung der Bedeutung von Ordnung und Schmuck ist freilich gegenüber dem Gebrauche des Wortes Kosmos nicht durchzuführen. Die Ordnung gewinnt ein umfassendes und in sich geschlossenes, konkretes Dasein, wenn sie als Weltordnung das All, oder als Mikrokosmos das Lebewesen bezeichnet [1]), und an dem Weltall wird nicht nur seine allgemeine Gesetzmäfsigkeit hervorgehoben, sondern auch bestimmte Vorzüge der Form, wie seine genau abgedrehte (*ἔντορνος*) Kugelgestalt und Ebenheit verbinden sich unmittelbar der Vorstellung [2]). So kann denn auch, wenn in den Bestimmungen des All oder des Staates gelegentlich zur Gesetzmäfsigkeit (*τάξις*) noch

die Ordnung (κόσμος) ergänzend hinzutritt, mit ihr schon der Gedanke des Schmuckes verbunden werden. Im Staate tritt dem Notwendigen, das schon für seinen Bestand unentbehrlich ist, die Forderung einer Wohlordnung (εὐταξία) und des Schmuckes (κόσμος) als Bedingung einer schönen Lebensführung gegenüber, und neben der Gesetzmäfsigkeit mag auch der Sternenschmuck des Weltalls dafür bestimmend gedacht sein, dafs Anaxagoras die Vernunft als wirkende Ursache annahm [1]). Wie in der moralischen Terminologie jedoch das Sittlich-Schöne dem Guten oder dem Notwendigen und Nützlichen gegenübertrat, so scheidet sich auch der engere Begriff des Schmuckes von der Ordnung erst durch den Gegensatz zum Notwendigen ab. Der Schmuck kommt bald als vollendeter Abschlufs, bald mehr oder weniger äufserlich zu den übrigen Bestimmungen der Dinge hinzu. So nennt Aristoteles die Tugend der Grofsherzigkeit einen Schmuck der übrigen Tugenden, denn sie mache jene gröfser und sei selbst ohne jene nicht möglich. Eudemos wendet den gleichen Gedanken auf die Tugend der Grofsartigkeit an, und sucht hierbei den Begriff des Schmuckes näher zu bestimmen. Diese Tugend sei ohne Aufwand nicht möglich. Das Geziemende, das sie beobachtet, beziehe sich auf den Schmuck des Lebens. Dem Schmucke aber dienten nicht alle beliebigen Ausgaben; er fordere ein Überschreiten des Notwendigen. Die geziemende Gröfse in einem grofsen Aufwande zu beachten, sei Sache des Grofsartigen [2]).

Sind es auch insbesondere die öffentlichen Leistungen für den Staat und Kultus, Ausrüstung der Schiffe, Gesandtschaften, glänzend ausgestattete Chöre, Weihgeschenke und Opfer, also die Repräsentation und der Schmuck des staatlichen Lebens, die jener Tugend zufallen, so soll sie sich doch auch über das private Leben verbreiten und in häuslichen Festen, in der Gastfreundschaft und der Errichtung monumentaler, dem Reichtume des Besitzers entsprechender Gebäude Ausdruck finden. Auch ein solches Haus sei ein Schmuck, und vorzüglich Werken von Dauer zieme der Aufwand, da sie die schönsten seien [3]). Hier ist meist vorausgesetzt, dafs das Schmückende selbst schon ein schöner Gegen-

stand, etwa Gold, oder ein schönes und grofses Werk sei[1]), dessen Verwendung ein Überschreiten des Notwendigen oder Übertreffen des Alltäglichen einschliefst. Daher können auch Vorzüge anderer Art, auch rein moralische Werte unter den Begriff des Schmuckes fallen. Die Politik sagt: Ein glückliches Leben käme eher denen zu, die ihrer Gesinnung und Vernunft nach im Übermafse geschmückt, mit äufseren Gütern aber nur bescheiden versehen sind, als solchen, die in äufserem Überflufs leben. Die Rhetorik schreibt vor: Wolle man etwas schmückend hervorheben, so müsse man die Metaphern aus dem Gebiete des Besseren, wolle man es hingegen tadeln, so müsse man sie dem Schlechteren entnehmen[2]).

Von diesem Schmücken durch konkrete Gegenstände, die an sich sehr verschiedenartige Werte, sowohl ästhetische wie moralische, haben können, wird auch von Aristoteles ein Kosmetisches im engeren Sinne unterschieden, das seine ganze Aufgabe darin findet, die Gegenstände, zu denen es hinzutritt, zu schmücken, oder ihre Schönheit zu erhöhen. So giebt es im sprachlichen Ausdruck eine geschmückte oder gehobene Rede neben der niedrigen, alltäglichen, und die Rhetorik spricht von den ungebräuchlichen Worten, mit denen die älteren Tragiker ihre Werke ähnlich den Ependichtern geschmückt hätten. Das poetische Beiwort heifst schlechthin Schmuckwort (κόσμος), und soll nur gleichsam als Würze gebraucht werden, da es, für sich als Hauptkost aufgetragen, frostig wirke. Ähnlich diene die rhetorische Verwendung der Induktion und der Einteilung zur Ausschmückung der Rede[3]). Die Tragödie erfordere, heifst es, in erster Linie den Schmuck des Augenscheines. Hingegen wird gewarnt, im häuslichen Zusammenleben auf den Schmuck des Körpers zu grofsen Wert zu legen, da man das Leben so nur dem tragischen Bühnenverkehr nachbilden würde[4]).

Unter diesem Begriffe des Kosmetischen hat Aristoteles nun auch in erster Linie die Gröfse als ein Erfordernis der Schönheit eingeführt. Gerade der Gröfsenbegriff jedoch, den zwar auch Platon, im Anschlusse an die poetische Überlieferung, dem Schönen verbunden dachte, mufs die Einheit der Bestimmung des Schönen stören, sobald die bewufste Über-

legung auch dem Gegensatze des Grofsen und Kleinen gerecht zu werden sucht. Die Schönheit wird durch die Verbindung mit dem Grofsen zum Erhabenen, also zum charakteristisch Schönen hin verschoben. Das Kleine hingegen, das die allgemeinen Formbestimmungen des Schönen, wie das Ebenmafs, gar wohl für sich in Anspruch nehmen kann, wird aus diesem verengerten Begriffe der Schönheit ausgeschlossen und erfordert nun auch eine weitere und eine engere Auffassung derselben. Auch das Kosmetische selbst verliert bei Aristoteles, indem Gröfse und Steigerung seine wichtigsten Formen werden, den neutralen Charakter, der ihm seine Bedeutung für die Theorie des Schönen gab, und leitet zu einer äufserlich rhetorischen Behandlung der Ästhetik hin. Diese Unklarheit wird um so weniger gehoben, als Aristoteles den principiellen Gedanken Platons, die Unterscheidung zweier charakteristischer Grundformen des Schönen, offenbar nicht beachtet hat. Platon knüpfte den Begriff des Gehaltenen (*κόσμιος*) sprachlich an das Kosmetische an und stellte ihm das Energische (*ὀξύς*) gegenüber. Aristoteles fehlt diese Terminologie, obwohl er gelegentlich einen ähnlichen Gegensatz in Anwendung bringt. Das Gehaltene hat bei Aristoteles nur die engere, moralische Bedeutung, in der es sich fast ganz mit der Tugend der Besonnenheit deckt. Die Gehaltenheit bildet den Gegensatz zur Zügellosigkeit (*ἀκολασία*) und steht der Tugend der Besonnenheit näher als jene. Der Besonnenheit entwachse Wohlordnung, Gehaltenheit, Scham und Vorsicht. Wie der Mann noch feige wäre, wenn er nur die Tapferkeit einer Frau besäfse, so wäre wiederum eine Frau vorlaut, wenn sie nur über die Gehaltenheit des Mannes verfügte, und die Nicht-Gehaltenen, heifst es, begnügen sich in der Liebe nicht mit dem Besitze nur einer Person. Auch die Physiognomik stellt den Gehaltenen dem Schamlosen gegenüber, erweitert also den Begriff nicht, sondern stellt nur als Kennzeichen dieser Gemütsart ähnliche Züge zusammen, wie sie Platon ganz im allgemeinen und direkt als Formen der gehaltenen Schönheit aufführte. Der Gehaltene sei in den Bewegungen langsam, in der Unterhaltung gesetzt; seine Stimme sei klangreich und

sanft; sein Auge sei glanzlos schwarz, weder zu sehr offen, noch geschlossen und langsam blinzelnd [1]).

Seine allgemeinen Bestimmungen bieten Aristoteles keinen Anhaltspunkt für eine Unterscheidung verschiedener Grundformen des Schönen. Gesetzmäfsigkeit und Bestimmtheit müssen für jede Art des Schönen erfordert werden, und auch das Ebenmafs hat ohne nähere Angabe seiner Gröfsenverhältnisse nur einen neutralen Wert. Auch führt Aristoteles die Forderung der Gröfse nicht als eine nähere Bestimmung des Ebenmafses oder einer der anderen Eigenschaften des Schönen ein, sondern er erwähnt sie isoliert als einen neu hinzutretenden Vorzug, dessen Stellung zur Schönheit schon hierdurch eine schwankende wird.

Die Gröfse.

Das Beispiel der Mathematik, dem jene abstrakten Bestimmungen des Schönen entlehnt wurden, konnte Aristoteles schon deshalb nicht auf den Begriff des Grofsen (*μέγας*) hinführen, weil er nur einen Teil des Quantitativen (*τὸ ποσόν*), das Kontinuierliche, Mefsbare der Linien, Flächen, Körper, des Raumes und der Zeit mit dem Ausdruck der Gröfse (*μέγεθος*) bezeichnet [2]). Als Grad findet die Gröfse dann auch eine Anwendung auf Bewegung und Schwere und auf die Wertvorstellungen des sinnlichen und geistigen Seelenlebens. Auch unterscheidet Aristoteles sehr bestimmt den mathematischen Begriff der „Gröfse" von dem ästhetischen „grofs". Das Quantitative (*τὸ ποσόν*) und alle seine Arten, also auch die Gröfse (*μέγεθος*) haben kein Gegenteil. Mit dem Gegensatz von grofs und klein jedoch verlasse man eigentlich das Gebiet der Gröfse und greift auf die Relation (*πρός τι*) hinüber. Während Gröfse jeder Linie an sich zukommt, kann nichts an sich klein oder grofs genannt werden. Grofs ist etwas nur in Rücksicht auf ein anderes, und zwar nur im Vergleich mit solchem, was sonst noch innerhalb derselben Gattung vorkommt [3]). Grofs nennt man etwas im Vergleich mit anderem seiner Gattung, das Gröfste im Vergleich mit

allem in seiner Gattung. Das Gröſste ist das, worüber nichts hinausgeht, weil es alles Vergleichbare überragt. Das Gröſste ist daher ein Vollendetes, da es nichts mehr auſser ihm giebt, wodurch es zunehmen könnte[1]). Diese rationelle, durch den Gattungsbegriff bestimmte Auffassung des Groſsen ist die vorherrschende bei Aristoteles. So erscheint die Milchstraſse als der gröſste Kreis, und das All als die groſse Ordnung gegenüber der kleinen des Organismus[2]). In dieser Bedeutung wurde die Gröſse schon in der Ethik und Rhetorik Veranlassung für die Bevorzugung des Ausdruckes „schön", und in gleichem Sinne wird es dann ausdrücklich als eine Bestimmung des Schönen geltend gemacht. Was bei Platon nur vorausgesetzt war, wird hier zuerst ausgesprochen; die Gröſse soll eine Bedingung der Schönheit sein. Die Gröſse wird daher auch öfter scheinbar den allgemeinen Bestimmungen des Schönen, die wohl in der Gesetzmäſsigkeit zusammengefaſst sind, nebengeordnet.

Weil das Schöne in Gröſse und Gesetzmäſsigkeit bestehe, müsse ein schönes Tier oder jeder andere schöne Gegenstand, sofern sie aus Teilen bestehen, diese nicht nur in gesetzmäſsiger Weise besitzen, sondern auch eine Gröſse haben, die ihnen nicht bloſs zufällig ist. Diese Forderung der Poetik wird zunächst äuſserlich psychologisch, dann aber auch sachlich näher begründet. Ein gar zu kleines Tier könne nicht schön sein, denn die Betrachtung, auf eine unmerkliche Zeit zusammengedrängt, würde in sich verschwimmen. Aber auch gar zu groſs dürfe es nicht sein, denn alsdann würde die Betrachtung nicht mehr zur selben Zeit stattfinden, und die Einheit und Ganzheit würde den Betrachtern verloren gehen, wie etwa, wenn das Tier viele Stadien lang wäre. Wie also bei den Körpern und in den Tieren eine Gröſse zwar vorhanden, aber auch eine wohlübersichtliche sein muſs, so soll es sich auch mit der Länge der Mythen verhalten, sie sollen der Erinnerung leicht faſsbar sein. Die Bestimmung hingegen der Länge bezüglich der Aufführung und der sinnlichen Auffassung sei nicht eigentlich Sache der Kunsttheorie. Sollten selbst hundert Tragödien aufgeführt werden, das würde, wie es auch anderwärts wohl geschieht, die Wasseruhr schon be-

sorgen. Die Bestimmung nach der Natur der Sache hingegen lautet, dafs innerhalb jener Grenzen der Übersichtlichkeit immer das Gröfsere, hinsichtlich der Gröfse auch das Schönere sei. Man dürfe also schlechthin sagen, die rechte Gröfsenbestimmung der Tragödie sei: die Handlung soll so grofs sein, dafs in ihr, der Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit nach, die Folge der Begebenheiten, in denen sich der Übergang von Unglück in Glück, oder von Glück und Unglück abspielt, verlaufen kann [1]). Es sind damit drei Gesichtspunkte aufgestellt: die Begrenzung der Gröfse, die Begründung der Gröfse innerhalb jener Grenzen aus der Natur der Sache und endlich der Vorzug, der unter Erfüllung beider Forderungen das Gröfsere, schon blofs der Gröfse nach, gegenüber dem Kleineren hat.

Ganz ähnlich urteilt die Politik über die Gröfse des Staates, nur dafs hier der äufsere Gesichtspunkt der Übersichtlichkeit der Betrachtung, der praktischen Übersichtlichkeit, die schon zum Wesen des Staates gehört, weicht. Weil das Schöne immer durch Ordnung und Gröfse entstehe, so müsse der Staat, dem neben der Gröfse auch diese Bestimmung (der Ordnung) zukommt, auch der schönste Staat sein. Wie in allem anderen, in Tieren, Pflanzen und Werkzeugen, mufs es auch für den Staat ein Mafs der Gröfse geben. Auch von jenen kann keines seine Aufgabe erfüllen, wenn es übermäfsig klein oder grofs ist, denn es würde seine Natur bald völlig einbüfsen oder doch nur in schlechter Form bewahren. Ein spannenlanges Fahrzeug wäre überhaupt kein solches, und ebensowenig eines von zwei Stadien Länge; bei beliebiger anderer Gröfse würde die Fahrt bald durch Kleinheit, bald durch Gröfse beeinträchtigt werden. Ebenso wäre ein Staat von zu wenigen Bürgern nicht mehr sich selbst genügend, wie es der Staat doch sein soll; hätte er zu viel Bürger, so würde er den notwendigen Anforderungen zwar entsprechen, aber er hätte dann nur die Form einer Volksgemeinschaft, nicht die eines Staates. Ein Staat entstehe also erst, wenn die Menge der Bürger ausreichend sei, um in einer staatlichen Gemeinschaft wohl zu leben. Nun kann zwar ein dieses Mafs durch die Menge der Bürger überschreitender Staat noch als

der gröfsere gelten, doch geht es damit nicht in das Grenzenlose hin fort. Die beste Bestimmung des Staates wird hiernach sein: ein möglichst grofser Reichtum an Bürgern in den Grenzen der Übersichtlichkeit eines sich selbst genügenden Lebens [1]).

Einerseits wird also die Gröfse der Gesetzmäfsigkeit als Bestimmung der Schönheit nebengeordnet, andererseits wird das Mafs der Gröfse als Element der Schönheit nicht ausschliefslich durch die Natur der Sache bestimmt, sondern innerhalb des Spielraumes, den diese stets noch gewährt, gilt das Gröfsere für schöner als das Kleinere. Der Schönheitswert der Gröfse geht hiernach keineswegs in die Zweckmäfsigkeit auf, sondern sie behält in gewissen Grenzen einen eigenen ästhetischen Vorzug. Die Grenzen, die diesem Spielraume gesetzt sind, leitet Aristoteles jedoch nicht ästhetisch ab, sondern er sieht sie in der Naturbestimmung, die jedem Wesen, dem Ganzen wie seinen Teilen, eine Gattungsgröfse zuweist, die nicht beliebig überschritten werden kann [2]). So wird denn auch der Körpervorzug der Gröfse nicht teleologisch durch eine positive Leistung, sondern nur negativ durch Einschränkung näher bestimmt und dahin definiert: sie sei ein Überragen der meisten Menschen nach Höhe, Tiefe und Breite in dem Mafse, dafs durch diesen Überschufs die Bewegungen nicht verlangsamt werden [3]). Auch wenn die Ethik den Schmuck der Gröfse für die Tugend der Grofsherzigkeit mit Berufung auf die Körperschönheit in Anspruch nimmt, so ist auch bei dieser an einen Schmuck, an ein Übertreffen des Gewöhnlichen und Notwendigen, nicht aber an einen teleologischen Wert zu denken [4]). Hier tritt jedoch auch schon der Unterschied, der zwischen der Gröfse und den allgemeinen Bestimmungen der Schönheit, der Gesetzmäfsigkeit, dem Ebenmafse und der Bestimmtheit besteht, offen zu Tage. Die Gröfse ist jenen thatsächlich nicht in der Weise koordiniert, wie es jene gelegentlichen Begründungen erscheinen liefsen, sondern bedingt schon einen engeren Begriff des Schönen, der das Kleine von sich ausschliefst, obwohl auch dieses wohlgefällig (ἀστεῖος) ist und mit dem Ebenmafse auch zweifellos den anderen zwei Bestimmungen des

Schönen, der Gesetzmäſsigkeit und Bestimmtheit, gerecht wird. Dieser Widerspruch der Werte ist kein bloſs zufälliger. Er ist einerseits durch den allgemeinen Mangel einer festen Bestimmung des Verhältnisses des Schönen zum Erhabenen bedingt, sodann durch die besondere Auffassung der Gröſse bei Aristoteles.

Die Gröſse wird zunächst als Eigenschaft der Auſsenwelt gedacht, und als solche von dem Gemeinsinn (*κοινὴ αἴσθησις*) aufgefaſst. Sie wird oft mit der Körperlichkeit synonym gebraucht, und der bloſs begrifflichen Unterscheidung wird ein Unterschied „der Gröſse nach“ im Sinne der Wirklichkeit des Daseins gegenübergestellt[1]). Die Gröſse gilt daher auch, gleich der Schönheit, zunächst als ein Vorzug des Körpers, und Aristoteles denkt sie in dieser Beziehung keineswegs in der Schönheit enthalten, sondern braucht beide Worte koordiniert, als Bezeichnungen zweier gesonderter Vorzüge. Die Tugenden des Körpers sind: Gröſse, Schönheit, Stärke und Tüchtigkeit; die Vorzüge des weiblichen Körpers sind Schönheit und Gröſse. Auch die Definitionen dieser Begriffe berühren sich nicht. Die Gröſse tritt in keine engere Beziehung zur Schönheit als die Stärke und Tüchtigkeit, und die Schönheit wird auf keine dieser Eigenschaften zurückgeführt[2]). Es ist geläufig, von einem groſsen und schönen Tempel, von einem schönen und groſsen Chore oder von der Schönheit und Gröſse eines Vogels zu sprechen[3]). Der gleiche Sprachgebrauch wird in der Übertragung der Gröſse auf das geistige Gebiet festgehalten. Die Lobrede fügt den Handlungen Schönheit und Gröſse hinzu. Um des Groſsen und Schönen willen müsse man selbst Schimpfliches zu ertragen wissen. Der Krieg biete die gröſste und schönste Gefahr dar, und das Gröſste und Schönste lasse sich nicht von anderen erlernen, sondern bedürfe einer eigenen Naturanlage[4]). Zu einem Teile kommt in dieser Nebenordnung von Gröſse und Schönheit wohl auch ein praktischer Nebenwert des Groſsen zur Geltung, der Aristoteles gelegentlich zu der Bemerkung veranlaſst: auch ihre bedeutende Gröſse schütze einige Tiere, wie das Kamel und den Elefanten vor den Nachstellungen ihrer Feinde[5]). Dieser praktische Wert jedoch ist keines-

wegs dafür bestimmend, die Gröſse den Körpertugenden zuzuzählen, sondern es liegt, wie bei der Schönheit, auch hier eine unmittelbare ästhetische Schätzung vor, die dem Groſsen den Vorzug vor dem Kleinen giebt. Aristoteles hat zwar keinen Versuch gemacht, diese überlieferte Wertschätzung der Gröſse wissenschaftlich zu begründen, sondern sich mit der bloſsen Formulierung der Thatsache begnügt; das Problem hat ihn jedoch augenscheinlich beschäftigt, und seine Auffassung ist nicht ohne Einfluſs auf die Entwicklung geworden, die in der Folgezeit den Begriff des Groſsen zum Begriffe des Erhabenen fortführt.

Schon in seiner logischen Terminologie hat Aristoteles die Gröſse in eine eigentümliche Beziehung zum begrifflichen Denken gesetzt. Ob freilich damals bereits die spätere logische Technik der Veranschaulichung von Begriffsverhältnissen durch Raumgröſsen bekannt gewesen ist, mag dahingestellt sein. Aristoteles zuerst aber scheint auf jene bemerkenswerte Beziehung der begrifflichen Allgemeinheitswerte und Gröſsenunterschiede aufmerksam geworden zu sein, dem seine Terminologie darin Ausdruck giebt, daſs sie das Allgemeine als den gröſseren (*μείζων ὅρος*), das Besondere als den kleineren Begriff bezeichnet[1]). Schon Platon redet zwar von groſsen und kleinen Problemen, Aufgaben, Begriffsbestimmungen; aber es ist hier nur das Bedeutende und Unbedeutende, eine ästhetische oder teleologische Schätzung, nicht die logische Vergleichung der Begriffsverhältnisse, was den Ausdruck bestimmt. Selbst wenn er gelegentlich die Begriffsentwicklung dem Verfahren der plastischen Kunst verglich, das durch Wegnahme des Stoffes vom Gröſseren zum Kleineren fortschreitet, führte der Gedanke über den bildlichen Ausdruck nicht hinaus. Aristoteles hingegen beruft sich ausdrücklich auf die Natur der Gröſsenvorstellung, auf das Verhältnis des Gröſseren zum Kleineren, wenn er seine Terminologie begründend sagt: Ich nenne „gröſseren Begriff“ den, in dem der mittlere enthalten ist, „kleineren“ den, der unter dem mittleren befaſst ist In dem Umfaſstwerden und Enthaltensein liegt also das Moment der Vergleichung beider Geistesgebiete. Es ist daher wohl kaum berechtigt, in dieser

Heranziehung der Gröfsenverhältnisse den Ausflufs einer logischen Ungenauigkeit, einer Vermischung der Subordination und Subsumtion, und damit eine, wenn auch unbeabsichtigte Anbahnung der nominalistischen und modern empirischen Auffassung der Begriffe zu sehen[1]). Den Allgemeinbegriff als ein „kollektives Ganze" zu denken, liegt nicht nur Aristoteles fern, sondern jene Symbolik der Allgemeinheitswerte durch Gröfsenunterschiede selbst beruht schwerlich auf der Analogie des Zusammenfassens der einzelnen Fälle und der Teile der Gröfse. Die Vorstellung der kontinuierlichen Gröfse, um die es sich hier allein handeln kann, entsteht nicht durch eine Zusammenfassung an sich diskreter Teile, die den Bestandteilen des nominalistisch gedachten Begriffes entsprechen könnten. Auch dem philosophischen Scharfblick Schopenhauers ist das Auffällige dieser Veranschaulichung begrifflicher Werte nicht entgangen; aber er bescheidet sich wohlweislich mit dem Zugeständnis: „Worauf diese so genaue Analogie zwischen den Verhältnissen der Begriffe und den räumlichen Figuren zuletzt beruhe, weifs ich nicht anzugeben" [2]). Es ist wohl zu vermuten, dafs Schopenhauer jene naheliegende Erklärung für die Veranschaulichung des Allgemeinen durch die Gröfse nicht genügte. Aristoteles selbst hat sich über das Verhältnis der Gröfsen- und Allgemeinheitswerte nicht näher ausgesprochen, und ebensowenig liegt ein Anzeichen dafür vor, dafs er bewufsterweise den Schönheitswert der Gröfse auf jene Beziehung zum Allgemeinen zurückgeführt hätte. Wie jedoch geschichtlich der ästhetische Sprachgebrauch, der in der Dichtung und bei Platon die höchsten und allgemeinsten Begriffe durch die Gröfsenvorstellung auszeichnet, jener logischen Beziehung des Allgemeinen auf die Gröfse vorausgeht, so könnte auch wiederum die zunächst nur dem logischen Bewufstsein sich aufdrängende Beziehung der Gröfse zum Allgemeinen auf den Grund hinweisen, aus dem auch jene ästhetische Bevorzugung des Grofsen entsprang. Denn bietet sich in den Gröfsenverhältnissen eine so überraschend zutreffende Veranschaulichung begrifflicher Werte dar, so kann es auch nicht befremden, dafs wiederum die Gröfsenanschauung geistige Interessen anregt, die sonst nur

an dem Allgemeinen haften. Aristoteles hat nun zwar jene, seine logische Terminologie begründenden Gedanken nicht auf das ästhetische Gebiet übertragen, aber seine Auffassung und Wertschätzung der Gröfse ist durchaus an Bestimmungen gebunden, die sie der Natur des Begriffes und damit auch mittelbar den Grundbestimmungen des Schönen anzupassen suchen. Was die Gröfse vom Begriffe unterscheidet und in ihr auf die Vorstellung des Unbegrenzten oder des Unendlichen (ἄπειρον) hinführt, die Succession der Teile, tritt in der aristotelischen Auffassung ganz hinter das ihnen gemeinsame Moment, hinter das Umfafstwerden und Vereinigtwerden des Kleineren im Gröfseren zurück. Da ein Ausdruck für das positive Unendliche der griechischen Terminologie fehlt, so gewinnt der Begriff des Unendlichen hier den Charakter des Irrationellen und wird, ähnlich wie der Stoff, zu einem Grenzbegriff der Erkenntnis. So ist denn auch in der Gröfse das Unbegrenzte nur der Stoff für die Vollendung der Gröfse, und nur der Möglichkeit nach, nicht aber in Wirklichkeit ein Ganzes[1]). Erst in der Bestimmung des Ganzen und Vollendeten (ὅλον, τέλειον), dessen, was nichts aufser sich hat, schliefst sich der Gröfsenbegriff für Aristoteles ab. Das Unendliche hingegen hat nur eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Ganzen; es sei nicht an sich, sondern durch ein anderes ein Ganzes und ein Begrenztes. Es umfasst nicht, sondern werde umfafst, sofern es unendlich ist. Daher sei es auch unerkennbar, da der Stoff hier keine Form habe. Das Unendliche kommt auch nur bezüglich der Teile, nicht am Ganzen zur Geltung, wie ja der Stoff auch nur ein Teil des Ganzen sei. Es sei unmöglich, dafs ein Unerkennbares und Unbestimmtes etwas umfassen und bestimmen könnte[2]). Mit dieser Auffassung scheidet das Moment des Unendlichen an der Gröfse nicht nur aus dem Gebiete der begrifflichen Erkenntnis, sondern auch aus der ästhetischen Wertschätzung aus. Dem Schönen wurde die Bestimmtheit als wesentliche Eigenschaft zugewiesen, und die ästhetischen Kategorien, in denen das Unendliche Aufnahme findet, werden nicht entwickelt. Wie die Gröfse, als ästhetisches Merkmal der einzelnen Gegenstände in Natur und Kunst, ihre Grenze in dem Begriffe und

Wesen der Sache finden soll, so gewinnt die Gröfse auch an sich nur durch die Bestimmung der Vollendung und des Ganzen ihren begrifflichen wie ihren ästhetischen Wert. Parmenides, meint Aristoteles, habe sich besser ausgedrückt, als Melissos. Dieser nannte das Unendliche ein Ganzes, jener hingegen bestimmte das Ganze als allseitig von der Mitte aus begrenzt. Es lasse sich aber nicht so äufserlich wie ein Faden an den Faden, dem All und dem Ganzen das Unendliche anheften. Nur daher nämlich, weil es eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Ganzen habe, entnehme man für das Unendliche den Anspruch des Ehrwürdigen (σεμνότης), da es alles umfasse und in sich schliefse[1]). Dieses Moment der Einheit und des Ganzen, des Umfassens und Insichschliefsens in der Gröfse ist das nämliche, was Aristoteles veranlafste, das Allgemeine den gröfseren, das Besondere den kleineren Begriff zu nennen. Während nun aber an sich die Analogie mit dem Begriffe dem Kleineren eine gleichartige intellektuelle Teilnahme wie dem Gröfseren zuwenden sollte, liegt es ganz im Geiste des Rationalismus und des strengen Einheitsstrebens des griechischen Denkens, dafs entsprechend dem Allgemeinen im theoretischen Gebiete nun auch dem Gröfseren jener unbedingte ästhetische Vorzug vor dem Kleineren gewahrt bleibt, den ihm schon der dichterische Sprachgebrauch zuwies. Die Gröfse wird zu einem nun auch intellektuell begründeten Erfordernis der Schönheit, während dem Kleinen nur ein mehr untergeordneter ästhetischer Wert zugestanden wird.

Schon dieser Gegensatz der mit Gröfse verbundenen Schönheit zum blofs gefälligen Kleinen bringt den Gegensatz charakteristischer Grundformen in die ästhetische Beurteilung hinein, und auch die Bedeutung der Gröfse wandelt sich hiernach von einer Eigenschaft des Schönen durch mancherlei Mittelglieder bis zum Ausdruck für das Erhabene ab, ohne dafs die Gebiete terminologisch von einander abgegrenzt werden. Während der Körperschöne eine gewisse Grofsheit, die nur in dem Gattungsbegriffe ihre Grenze findet, stets verbunden gedacht wird, machte sich schon in der Schönheit der Seelentugenden ein Wertunterschied geltend, der von der Gröfse abhängig war. Nicht nur gewinnen alle Tugenden erst

durch Zutritt der Gröfse in der Tugend der Grofsherzigkeit ihren schmückenden Abschlufs, sondern auch je nach dem Charakter der Tugenden werden einige als die grofsen oder gröfsten vorzugsweise in der Seelenschönheit betont. Die gröfsten Tugenden sind Gerechtigkeit und Tapferkeit, nächst ihnen Freigebigkeit, da sie am meisten anderen Menschen Nutzen bringen und vom Eigenwohl zum Besten des allgemeinen absehen. Auch die Charaktere werden in grofse, mittlere und kleine geschieden. In der Tugend des Mafshaltens, die es nur mit der Regelung der eigenen Affekte zu thun hat, tritt die Gröfse ganz zurück, und der Wert des Vorzuges der Enthaltsamkeit wird auf die Herrschaft über grofse Affekte eingeschränkt. Nicht jede Art Enthaltsamkeit sei ehrenwert (σπουδαία); denn sind die Begierden schwach, aber nicht schlecht, so liege nichts Ehrwürdiges (σεμνός) in ihrer Beherrschung; sind sie gar schlecht und schwach, so sei nichts Grofses dabei[1]). Die Tugend der Grofsartigkeit hingegen sei Gröfse im Grofsen, und die Tugend der Grofsherzigkeit beruhe auf der Tiefe (βάϑος) und Gröfse (μέγεϑος) der Seele. Ihre Sache sei es, Glück und Unglück, Ehre und Unehre gleichmütig zu tragen, und weder dem Reichtum noch der Verehrung noch der Macht oder dem Siege Bewunderung zu zollen. Die Grofsherzigkeit bestehe in einer Gröfse der Seele und der Kraft, so dafs sie dem Ehrwürdigen (σεμνός) und dem Grofsartigen verwandt ist. Ihre Sache sei die Gröfse in jeder Tugend, denn wenn die Tugend ins Grofse gehe, werde sie besser, nicht schlechter, obwohl sie im Mittelmafse bestehe[2]).

Gerade aus dem Unglück leuchte das Schöne hervor, wenn vieles und grofses Mifsgeschick gleichmütig ertragen wird, nicht in Gefühllosigkeit, sondern in Edelsinn und Grofsherzigkeit. Gar vielen Wandlungen und mancherlei Geschicken sei das Leben ausgesetzt, und auch der Glücklichste könne im Alter noch in grofses Mifsgeschick geraten, wie in den heroischen Gedichten vom Priamus erzählt werde[3]).

So ist denn auch die Gröfse der Handlung von Aristoteles als eine Grundbestimmung der Tragödie erkannt worden, zu der die Gliederung der Dichtung in ihre charak-

teristischen Formen hinführt[1]). Das Tragische ist eine besondere Form des Erhabenen, das in der Gröſse seinen rein ästhetischen Ausdruck findet, und gleichermaſsen wie in Handlungen und Charakteren auch in den Erscheinungen der Natur sich geltend macht. So habe in der Entwicklung des philosophischen Geistes die Verwunderung sich von den zunächstliegenden Dingen zu gröſseren fortschreitend, den Wandlungen des Mondes, der Sonne, der Sterne und der Entstehung des Alls zugewandt; die alten Theologen redeten in tragischer Feierlichkeit von den Quellen, in denen Land und Meer ihre Wurzeln hätten, weil sie dies einem so groſsen Bestandteile des Weltalls, wie das Meer, gegenüber für angemessen hielten, und das All selbst tritt als die groſse Welt (μέγας κόσμος) der kleinen Welt (μικρὸς κόσμος) des Organismus gegenüber[2]).

In den praktischen und theoretischen Interessenkreisen ist unter der Gröſse das Wichtige, Bedeutende oder Maſsgebende verstanden, wenn von den groſsen oder gröſsten Gattungen des Tierreiches, den gröſsten Arten des Schönen, den gröſsten Förderungen der Tugend oder den groſsen Fragen und Gewalten des Staates die Rede ist[3]). In dem ästhetischen Gebiete hingegen fällt alles Gewicht auf die Gröſsenvorstellung selbst, ohne Rücksicht auf die Folgen oder Bedingungen, die mit ihr verknüpft sind. Die Probleme werfen die ästhetisch wichtige Frage auf: wie es komme, daſs eine geteilte Gröſse kleiner erscheine, als eine ungeteilte, und beantworten sie ganz im Sinne des aristotelischen Gröſsenbegriffes: obwohl beide dasselbe sind, so habe das Ganze, als Kontinuierliches, mehr die Natur der Gröſse, die Teile hingegen haben die Natur der Zahl[4]). Die Rhetorik erkennt, neben den praktischen Motiven der persönlichen Interessen und des Angenehmen, und neben dem theoretischen Reize des Wunderbaren, in erster Linie in der Gröſse des Gegenstandes das Mittel für die Erregung der Aufmerksamkeit der Zuhörer, wie etwa in der Ankündigung: unerhört Furchtbares (δεινόν) will ich euch sagen! In der Erregung des Eindruckes der Gröſse findet sie eine allen Redearten gemeinsame Aufgabe; denn mit dem Vergröſsern und Steigern

hätten sie alle zu thun, mögen sie nun anraten oder abraten, loben oder tadeln, anklagen oder verteidigen. Am meisten zugehörig freilich sei die Steigerung der Lobrede, wie das Vergangene etwa der Gerichtsrede und das Zukünftige der beratenden Rede zufalle. Eine noch weitere Erörterung des Begriffes der Gröfse an sich oder des Überragens wird als für die praktischen Zwecke der Rhetorik überflüssig abgelehnt [1]). Was von der Rhetorik gilt, hat zu grofsem Teile auch seine Anwendung auf die Dichtkunst, und von dem Zwecke der Erregung des Eindrucks des Grofsen verbreitet sich dort wie hier der Gesichtspunkt der Gröfse oder Steigerung auch auf die Mittel, durch welche die Kunstübung jenen Eindruck zu erreichen sucht, vornehmlich auf den rhetorischen und poetischen Schmuck der Rede.

Die Gröfsenvorstellung wird hiernach in drei Richtungen von dem aristotelischen Gedankengange verwandt. Sie wird zunächst ohne weitere Begründung als eine allgemeine Bedingung der Schönheit eingeführt. Sie nötigt jedoch zugleich in dem Mafse, als sie selbst im Erhabenen zum Ausdruck einer charakteristischen Erscheinung des Schönen wird, zur Anerkennung ästhetischer Werte neben dem Schönen. Sie erscheint endlich, wie namentlich in den Steigerungen der geschmückten Rede, als ein äufserlich hinzutretendes kosmetisches Element. Trotz dieser Mängel in Begründung und Durchführung des Gedankens ist die Auffassung der Gröfse, entsprechend der ausdrücklich betonten Zugehörigkeit zum Schönen, eine vorwiegend ästhetische. Die Gröfse wird daher auch von der Terminologie anderen Begriffen vorgezogen, die zwar eine verwandte Verwendung finden können, an sich aber mit Vorstellungen verknüpft sind, die nicht mehr unter das ästhetische Urteil fallen.

Öfter wird von Aristoteles das Würdevolle oder Feierliche (σεμνός) mit der Gröfse in der Bedeutung des Erhabenen verbunden. Nach der einen Richtung jedoch bezeichnet das Wort einen vorwiegend sittlichen Wert, nach der anderen ist die Bedeutung zwar ästhetisch, aber eine zugleich so äufserliche, dafs es nur eine bedingte Anerkennung ausdrückt. Schon die geschichtliche Darstellungsart,

sodann das Ausgehen von der Dichtkunst giebt dem Gedankengange bei Aristoteles eine subjektivere und mehr ethische Färbung, die sich auch hier in einer leisen Abwandlung der von ihm beibehaltenen platonischen Terminologie ausspricht.

Platon führte die Orchestik auf die allgemeinere Unterscheidung eines zweifachen Stiles, der dann auch auf die Tragödie und Komödie Anwendung fand. Die eine Richtung ahme schöne Körper mit der Tendenz des Würdevollen (σεμνός), die andere häfsliche Körper im Dienste des Niedrigen (φαῦλος) nach. Für das Würdevolle trat dann der objektivere Begriff des Bedeutenden (σπουδαῖος) ein. Aristoteles hingegen hat in erster Linie die Dichtung im Auge, und gliedert sie nach der sittlichen Beschaffenheit der handelnden Charaktere, die sie nachahmt. Die handelnden Personen sind notwendig entweder würdig (σπουδαῖος) oder unwürdig (φαῦλος), sie sind besser (βελτίονες) oder schlechter (χείρονες) als in Wirklichkeit, oder endlich dieser gleichwertig[1]). Der Ausgangspunkt schon ist hier ethisch, nicht, wie bei Platon, ästhetisch.

Ganz entsprechend der Denkweise des Publikums führt Aristoteles dann die Arten der Dichtung auf die Charakterbeschaffenheit der Dichter selbst zurück[2]). Die Würdevolleren (σεμνότεροι) ahmten schöne Handlungen ihnen sinnesverwandter Personen nach, die Leichtfertigeren (εὐτελέστεροι) hingegen die Handlungen der Schlechten (φαύλων)[3]). Auch Platon hält zwar die Begriffe würdevoll (σεμνός) und bedeutend (σπουδαῖος) nicht streng auseinander, und gleich wie von ihm wird auch von Aristoteles das letztere Wort terminologisch bevorzugt[4]). Die engere Berührung und positivere Verwertung jedoch, die beide Begriffe im moralischen Gebiete bei Aristoteles finden, verdunkeln die feineren Abwandlungen des ästhetischen Ausdruckes und lassen beide Worte so gleichwertig erscheinen, dafs wohl nur die Überlieferung hier die Wahl im einzelnen Falle bestimmt. Der Unterschied ist hier daher nur etwa noch durch würdevoll und würdig wiederzugeben. Das Würdevolle (σεμνότης) beruht auf dem Bewufstsein oder dem Anspruche, wie sie die sittlichen Vorzüge der

Tugend verleihen. Durch die Tugend der Ehrliebe und Mannhaftigkeit habe der Mächtige das Würdevolle vor dem Reichen voraus. Es sei maſsvoll und sichere dem persönlichen Einfluſs ein mildes, wohlanstehendes Gewicht. Auch im Unrecht noch verfahre es nicht kleinlich, sondern in groſsem Stil. Der Tyrann wiederum erkenne Freimut und würdevolles Verhalten in anderen nicht an, sondern strebe darnach, seine Untergebenen kleinmütig zu machen. Wer ihm würdevoll begegne (ἀντισεμνυνόμενος) und sich freimütig äuſsere, verletze sein Selbstbewuſstsein, das das Würdevolle für sich allein in Anspruch nehme. Es begründe aber keine Würde, wenn man den Sklaven als Sklaven behandele, so wenig wie in der Erfüllung des Notwendigen das Schöne liege. Der Tyrann sollte sich daher wenigstens beeifern, dem wahren Herrscher nachzuahmen, und an Stelle des Druckes den Schein des Würdevollen wahren, damit er nicht Furcht, sondern Scheu einflöſse [1]). Das Würdevolle liege zwischen den Extremen der Unterwürfigkeit und der Überhebung. Diese nehme, alles geringschätzend, auf keinen Menschen Rücksicht, jene richte sich in allem nach anderen Menschen, und ordne sich allen unter. Der Würdevolle hingegen gestalte sein Verhalten nach dem Werte des andern. Es sei eine Tugend des Verkehrs; denn während die Überhebung mit niemandem Umgang und Unterhaltung suche, der Fügsame wiederum mit allen in jeder Weise und jederzeit anknüpfe, halte sich der Würdevolle lobenswert an Seinesgleichen [2]). Wie die Gröſse ist auch das Würdevolle vornehmlich einzelnen Tugenden verbunden gedacht, aber es ist zugleich auch, wie der Freimut, Ausdruck der bürgerlichen Tüchtigkeit überhaupt, und vermag sich auf jeden wahrhaft sittlichen Vorzug zu gründen. Nicht jede Art freilich der Enthaltsamkeit bezeuge schon sittliche Tüchtigkeit; denn wenn die Begierden schwach und unschädlich seien, liege nichts besonders Würdevolles darin sie zu beherrschen, ebensowenig im Bestehen einer Gefahr, die nicht für uns, sondern nur für andere furchterregend ist. Wie man jedes Ding nach seiner schlechteren, aber auch nach seiner besseren Seite bezeichnen könne, so nenne man wohl auch den Hochmütigen gelegentlich groſsartig oder

würdevoll. Über Angesehene und Begüterte hervorzuragen sei schwer und der Würde gemäfs, und es sei nicht unedel, ihnen gegenüber seine Würde hervorzukehren[1]). So ist denn auch von ehrwürdigen Göttinnen, von dem Altar ehrwürdiger Freundschaft die Rede, und von dem Göttlichsten, der Vernunft, heifst es, sie müsse thätig gedacht werden, denn wenn sie nicht wirklich denke, so käme ihr keine Würde zu, da sie sich dann gleichsam schlafend verhielte[2]). Das Würdevolle ist daher, ähnlich dem Guten, an das Wirken und die sittlichen Werte gebunden. Da es jedoch eine Tugend des Umganges mit anderen ist und daher sich auch in äufserlicher Erscheinung geltend machen mufs, wird es dem blofsen Scheine zugänglich, der schon in der Abwandlung des Wortes, in dem Pochen auf seine Würde, in dem Sich-Brüsten und Prahlen (*σεμνύνεσθαι*) bestimmend wird. Man thue schön und prahle mit seiner Uneigennützigkeit, auch wenn man durch sie einen Schaden erfährt, da sie uns doch zu Ehre und Lob gereiche; aber niemand prahle damit, dafs ihm ein Unrecht geschehen sei[3]). Diese Seite tritt denn auch in der ästhetischen Bedeutung des Wortes, in dem Feierlichen und Prunkhaften, hervor, das, wie die Gröfse, in das Gebiet des Kosmetischen fällt. Auch die Gröfse selbst kann zu den Mitteln einer Steigerung des Würdevollen dienen; wie denn die Tragödie sich der Gröfse nach von kleinen Fabeln und einer lächerlichen Sprache später vornehmer gestaltete, indem auch das Metrum aus dem Tetrameter zum Jambischen wurde, und mancherlei weiterer Schmuck hinzutrat[4]). So wird der tragisch-feierlichen Ausdrucksweise der alten Theologen gedacht, und der Gebrauch anderer Worte, als der üblichen, mache die Rede poetisch geschmückt, und lasse sie feierlicher oder vornehmer (*σεμνοτέραν*) erscheinen, da ja der Mensch alles Fremde zu bewundern pflege. Dieses Schönreden (*καλλιεπεῖν*) müsse jedoch seine Grenze in der Natur des Redenden und der Sache haben. Der feierliche (*σεμνός*) Ausdruck tritt dem niedrigen (*ταπεινή*) gegenüber, indem er befremdende Formen, ungewöhnliche Worte, Metaphern, Dehnungen und dergleichen braucht. Die ungewöhnlichen Worte (*γλῶτται*) gehörten in die Epen, da sie feierlich (*σεμνός*)

und vornehm seien. Würden in der jambischen Dichtung die Metaphern unpassend gebraucht, so entstehe das übertrieben Feierliche und Tragische. Über das Geringfügige dürfe nicht feierlich geredet werden. Wenn der heroische Rhythmus durch seine Feierlichkeit sich der gewöhnlichen Sprache entfremdet, so schliefse sich der jambische ihr wiederum zu sehr an, so dafs der Redner, um die ihm doch auch erforderliche Feierlichkeit zu wahren, eine vermittelnde Art des Rhythmus gebrauche[1]). Findet so das Würdevolle, in dem Grade als es Aristoteles in seiner sittlichen Bedeutung positiver auffafst als Platon, seine ästhetische Verwendung vorzugsweise als eine Kategorie des rhetorischen und poetischen Ausdruckes, so tritt damit zugleich der tiefere ästhetische Wert, der ihm eine Stelle unter den charakteristischen Formen des Schönen oder in der Theorie des Tragischen anweisen könnte, zurück.

Das Heroische (ἡρῷος) wiederum hält, wie die Würde die ethische, seine historische Bedeutung fest, und wird wohl auch nur in diesem Sinne auf den Rhythmus übertragen, in welchem die heroischen Stoffe dargestellt wurden.

Schlechtigkeit und Tugend komme, heifst es, zwar weder dem Tiere noch dem Gotte zu; aber man setze der Enthaltsamkeit des Menschen doch als Extreme einerseits tierische Zügellosigkeit, andererseits eine übermenschliche, heroische und göttliche Vollkommenheit gegenüber. So preise Hektor bei Homer die Vortrefflichkeit des Priamus (*ὅτι σφόδρα ἦν ἀγαθός*) mit den Worten: er scheine von Göttern, nicht von Menschen geboren zu sein[2]). In dem gleichen, blofs historischen Sinne, wird von dem Königtume des heroischen Zeitalters gesprochen, oder die Krankheit des Herakles unter den Leiden der Heroen erwähnt[3]). Wie aber das Heroische nicht zum Terminus für jene ethische Vorzüglichkeit wird, die vielmehr zu den namenlosen Begriffen gezählt wird[4]), so wird das Wort auch in seiner ästhetischen Bedeutung noch nicht in der Objektivität einer Kategorie aufgefafst. Die heroischen Gedichte sind die, in denen von den Heroen gehandelt wird, vorzüglich die homerischen Gesänge. So werde in den heroischen Gedichten vom Schicksale des Priamus erzählt, und die Alten seien teils Dichter heroischer Gesänge, teils von Jamben,

und zwar habe Homer, der vorzüglichste Dichter der würdigen Gattung, auch zuerst in seinem Margites das Beispiel der Komödie gegeben. Wie die Ilias und Odyssee zur Tragödie, verhalte sich dieser zur Komödie[1]). Die historisch-inhaltliche Bezeichnung des Heroischen wird von dem weiteren Begriffe des Würdigen (*σπουδαῖα*) umfaſst, dessen älteste geschichtliche Form das heroische Gedicht ist. Nur für das mehr äuſserliche, für das epische Versmaſs, den Hexameter, bleibt ausschlieſslich die historische Bezeichnung im Sinne des Eigennamens in Geltung. Aber auch hier treten, wenn der ästhetische Charakter des Verses in Frage steht, erläuternde Bezeichnungen hinzu. Das heroische Versmaſs habe sich in der Erfahrung als angemessen bewährt; es habe an allen Massen die festeste Haltung, und sei der stattlichste (*ὀγκωδέστατον*), woher es denn auch Spracheigenheiten und Metaphern am reichlichsten zulasse. Die erzählende Nachahmung sei die umfangreichste (*περιττή*); niemand würde eine längere Komposition in einem anderen Versmaſs dichten, denn die Natur selbst lehre das ihr angemessene zu erwählen[2]). Das Versmaſs ist feierlich (*σεμνός*) und ohne Beziehung zur Umgangssprache[3]).

Neben dem Feierlichen tritt das Stattliche (*ὀγκώδης*) als eine vorzüglich poetisch-rhetorische Kategorie in Beziehung zur Gröſse. In der historischen Bedeutung bezeichnet es das Körperhafte, das Massive der stofflichen Fülle, und so betont es auch in der Kunstkritik die Fülle eines mannigfaltigen Inhaltes oder wechselreicher Formen. Das Stattliche ist die Gröſse in Rücksicht des Vielen. So steigere die Erzählung des vielen gleichzeitig Geschehenen die stoffliche Fülle des epischen Gedichtes (*ὄγκος*). Dadurch habe das Epos den Vorzug der Groſsartigkeit (*μεγαλοπρέπειαν*) und gewähre dem Zuhörer Abwechslung durch verschiedenartige Episoden, während das Ähnliche bald sättige. Dieser inhaltlichen Natur des Epos passe sich nun auch das heroische Versmaſs als das stattlichste (*ὀγκωδέστατον*) an, da es allen rhetorischen Kunstformen Aufnahme gestatte[4]). Was auſser den notwendigen Bestandteilen des Schlusses noch in die Rede aufgenommen

werde, könne dazu dienen, ihr Fülle (ὄγκος) zu geben. Diese Steigerung der Fülle wird dann zu einer besonderen Kunstform der Rhetorik. Es vermehre der Redner die Fülle des Ausdruckes, wenn er an Stelle des bloſsen Namens den Begriff einer Sache gebe, etwa nicht Kreis sage, sondern die vom Mittelpunkt gleich abständige Flächenform. Ihr dienten ferner die Metaphern und Beiworte, der Gebrauch der Mehrzahl statt der Einzahl, die Nebenordnung der Merkmale, der Gebrauch von Bindewörtern und die ins Unendliche ausspinnbare Schilderung der Dinge durch verneinende Aussagen und Beiworte. Den Gegensatz zu dieser Fülle bildet das Bündige (συντόμως) des Ausdrucks [1]). Mit mehr Berechtigung als die Gröſse werden diese Formen des Stattlichen unter den Gesichtspunkt des Kosmetischen gestellt [2]). Indem jedoch die Bereicherung durch ein diskretes Vieles gleichfalls als eine Form der Steigerung (αὔξησις) angesehen wird, verschmelzen in ihr zwei an sich sehr verschiedenartige Urteilsformen, und eine tiefere sachliche Begründung ihres ästhetischen Wertes wird dadurch unmöglich. Während einerseits im Groſsen alles Gewicht auf das Überragen, auf das Ganze und Vollendete und das Zusammenfassen fällt, kommt es hier beim Vielen auf Teilung und auf die Koordination an (ἑκατέρῳ ἑκάτερον. ἓν πολλὰ ποιεῖν. μετὰ συνδέσμου. διαιρέσει τῶν συγγενῶν) [3]). Wie die Gröſsenvorstellung die Einheit des Schönheitsbegriffes störte, so läſst sie es auch nicht zu einer einheitlichen und sachlichen Begründung des Kosmetischen kommen. An deren Stelle treten gelegentliche und meist sehr unzulängliche Reflexionen, durch die der Wert einzelner rhetorischer Kunstformen beleuchtet werden soll. Wie sich Aristoteles in der Begründung der Länge des Epos mit der Bestimmung der Übersichtlichkeit begnügt, so wird die Fülle seines Inhaltes aus dem Bedürfnis der Abwechslung ungleichartigerer Bestandteile motiviert: das Ähnliche sättige gar bald. Diese nüchtern psychologische und dazu bloſs negative Begründung hat der Forderung der Einheit und Ganzheit, eine zweite, die der Mannigfaltigkeit, an die Seite gestellt und in die Ästhetik eingeführt. Während die ältere Formel, die Harmonie als Einheit des Mannigfaltigen oder

Ausgleich des Entgegengesetzten, beide Seiten in einen Begriff verband und auf ein gemeinsames intellektuelles Interesse zurückführte, tritt hier eine Scheidung ein, die den Wert der Mannigfaltigkeit auf einen psychologischen Trieb, auf das Bedürfnis der Abwechslung oder die Vermeidung der langen Weile gründet. Dieser Trieb aber ist keineswegs, wie der Sinn für Rhythmus und Harmonie, dem Menschen eigentümlich, sondern allgemein animalisch. Aristoteles rät gelegentlich dem Landmann an, er solle den Schweinen nicht einfache, sondern buntgemischte Nahrung geben, denn sie liebten, gleich anderen Lebewesen, die Abwechslung [1]).

Mit diesem Princip der Abwechslung geht auch der Begriff des Bunten (*ποικίλος*) bei Aristoteles ganz in den der blofsen Mannigfaltigkeit auf und büfst mit dem intellektuellen Elemente der Koordination auch den ästhetischen Wert ein, der ihm bei Platon im Kosmetischen seinen Platz sicherte. Aristoteles spricht vom Bunten fast ausschliefslich in dem historischen Sinne der Farbenmehrheit; bunt machen heifst so viel als färben [2]). Der Einfarbigkeit steht überall in der Natur, an den Tieren und Pflanzen, die Buntheit gegenüber [3]). Aristoteles selbst bildete im Dienste der Naturbeschreibung wohl das Wort rot-schwarz-bunt (*ποικιλερυθρομέλαινος*), und wenn er das Weifse im Schwarzen vielfache Buntheit bewirken läfst, so verblafst der Begriff schon hier zur blofsen Unterschiedenheit des Mannigfaltigen [4]). In der Abwechslung der Zeichnung wird das Gestrichelt-Bunte vom Gefleckt- oder Punktiert-Bunten unterschieden [5]), und in der weiteren Übertragung kommt dann nur die Mannigfaltigkeit des Allerlei zur Geltung, mag sie nun in blofs historischem oder in ästhetischem, in tadelndem oder lobendem Sinne erwähnt werden. So ist von der Mannigfaltigkeit der Nahrung, der Unterschiede in der Stimme, der Wandlungen des Wassers, des Entstehens der Tiere, der Lebensweise und Arbeit der Bienen oder der Formen der Haushaltung die Rede [6]). Das Leben des Glückseligen dürfe, heifst es, nicht wechselvoll oder leicht veränderlich gedacht werden [7]), und in gleichem Sinne gilt auch in der Rede und Dichtung die Buntheit als eine bereits tadelnswerte Mannigfaltigkeit.

In der Rede solle man nicht alles unterschiedslos aufzählen, da sie nicht einfach bleibe, sondern kunterbunt und nicht leicht faſslich werde, und Homer habe es weislich vermieden, eine durch Buntheit verwickelte Handlung zur Darstellung zu wählen[1]). Nur in der unechten Rhetorik wird der einfachen, nicht bunten Rede lobend die geschmückte oder bunte als wohlgefällig gegenübergestellt, oder von dem Reize gesprochen, den der bunte Anblick der Opferfeste auf den Zuschauer ausübe[2]). Wie die Forderung der Mannigfaltigkeit nur psychologisch begründet ist, so findet sie auch in gleicher Weise ihre Begrenzung, die das Bunte in der aristotelischen Auffassung durch seine Unübersichtlichkeit überschreitet.

Weniger eng der Gröſse verbunden erscheint der Begriff des Wunderbaren (θαυμαστός), den Aristoteles, in ähnlicher Begründung wie die Mannigfaltigkeit, in die Ästhetik eingeführt hat. In dem Wunderbaren den Begriff des Erhabenen zu suchen, verbietet nicht nur das Fehlen dieser Kategorie in der Definition der Tragödie, sondern auch der enge Anschluſs der aristotelischen Auffassung an Platon. Nur durch eine Vermischung der sehr verschiedenen Bedeutungen des Wunderbaren wird jene Annahme ermöglicht. Die gelegentlichen geistreichen Bemerkungen Platons hat Aristoteles hier zu einer historisch-psychologischen Theorie fortgebildet, die das Wunderbare um so enger an die theoretischen Interessen des Geistes bindet, als sie in der Verwunderung nicht nur die Quelle der Erkenntnis findet, sondern auch das Wohlgefallen am Wunderbaren aus seinem Erkenntniswerte ableitet.

„Jetzt wie ehedem wurden die Menschen durch die Verwunderung zum Philosophieren getrieben. Anfangs setzten schon die Schwierigkeiten der nächstliegenden Dinge in Verwunderung. Von ihnen aus allmählich fortschreitend warf man dann Fragen über die gröſseren Dinge auf: über die Veränderungen des Mondes, der Sonne, der Gestirne und die Entstehung des All. Wer aber fragt und sich verwundert, glaubt sich in Unwissenheit zu befinden. Daher ist denn auch der Philosoph ein Mythenfreund, denn der Mythus besteht aus Wunderbarem. Treibt aber die Abneigung gegen

die Unwissenheit zum Philosophieren, so ist offenbar auch das Wissen selbst Ziel des Erkenntnisstrebens, und nicht irgend ein aus ihm erwachsender Nutzen“ [1]). Hiermit ist denn auch die Verwunderung als ein rein theoretischer, auf die Erkenntnis zielender Affekt bestimmt.

„Es beginnen also alle mit der Verwunderung, wenn ihnen derlei begegnet, wie etwa die wunderbaren Automaten denen, die ihre Ursache noch nicht durchschauten, oder wie die Sonnenwenden oder die Asymmetrie des Durchmessers und der Seite; denn es mufs wohl allen wunderbar erscheinen, dafs etwas selbst mit dem kleinsten Mafse nicht gemessen werden kann. Mufs aber, nach dem Sprichwort, sich alles wenden und im Besseren enden, so geschieht das auch hier, wenn die Erkenntnis eintritt. Denn nichts wohl würde einen Geometer mehr in Verwunderung setzen, als die Symmetrie jenes Durchmessers“ [2]). Wie also die Verwunderung aus dem Erkenntnistriebe hergeleitet wird, so findet sie im Eintritt der Erkenntnis ihr Ende. Eine solche Auflösung des Wunderbaren braucht jedoch keineswegs immer einzutreten, denn auch in ihrem Beharren würde die Verwunderung den Reiz des angeregten Erkenntnistriebes bewahren. Ein solches Beharren in der Verwunderung kann entweder in dem theoretischen oder praktischen Unvermögen des Subjektes liegen, seine Kräfte an der Sache zu messen. Im ersten Falle behält auch das dauernd Wunderbare jenen theoretischen Charakter der philosophischen Verwunderung; im anderen Falle hingegen tritt eine praktische Abwandlung des Begriffes zum Bewunderungswürdigen oder Ehrwürdigen ein. Die Mechanik streift diesen Unterschied, wenn sie sagt: Verwunderung errege einerseits das natürliche Geschehen, sofern man seine Ursache nicht kennt, sodann das Hinausgehen über die Natur, sofern es durch Kunstfertigkeit dem Nutzen des Menschen dient. Ein solches Hinausgehen über die Natur aber sei schwer, führe auf Probleme und bedürfe daher der Kunst. Daher rühme der Dichter Antiphon, dafs Kunst dort siege, wo Natur unterliege. Eine solche Kunst sei auch die Mechanik. Aber die Verwunderung erregenden mechanischen Probleme, wie die Bewegung grofser Massen durch kleine Kräfte, führe

diese Wissenschaft auf die Gesetze der Wage und des Hebels, und schliefslich auf das mathematische Gebiet, auf die wunderbare Natur des Kreises zurück. Dafs nun aus einem noch Wunderbareren ein Wunderbares abfolge, erscheine verständlich oder doch weniger wunderbar. Das Wunderbarste aber sei immer die Verbindung des Entgegengesetzten, und aus derlei bestehe der Kreis. Vom Dichter wird also die Kunst in ihrem Siege über die Natur bewundert. Der Laie verwundert sich über die mechanische Thatsache und bewundert vielleicht zugleich die Kunst, die uns lehrt, mit dem Hebel eine Last zu bewegen, der man ohne ihn nicht gewachsen ist, oder dafs grofse Lasten kleinen Kräften weichen. Die Wissenschaft hingegen hebt diese Verwunderung in der Erkenntnis der Naturgesetze auf, führt sie aber freilich dabei nur auf ein beharrendes, letztes Wunderbarstes zurück [1]).

Wie die Wurzel beider Affekte, der Verwunderung, oder des Wunderbaren im engeren Sinne, und des Bewunderungswürdigen die gleiche, das Bewufstsein der Unzulänglichkeit ist, so läfst sich auch für den gleichen Ausdruck im einzelnen Falle nicht mit Sicherheit nur die eine seiner Bedeutungen in Anspruch nehmen. Ihr begrifflicher Unterschied besteht jedoch darin, dafs das Wunderbare der Verwunderung unmittelbar auf das Objekt bezogen wird, in dem es nur das Versagen der Einsicht ihm gegenüber ausdrückt. Das Bewunderungswürdige hingegen schliefst eine vergleichende Reflexion ein, die den Gegenstand bewufstermafsen nach der Natur eines anderen Objektes oder den Kräften des Subjektes bemifst; sie ist durch den Begriff des Überragens an die Gröfsenvorstellung gebunden. Jenes findet seine Stelle in der theoretischen Erkenntnis, und nach Aristoteles nun auch in dem ästhetischen Urteil, das andere wird vorzugsweise in den praktischen Vorstellungskreisen entwickelt.

Aristoteles sagt: Wenn die Gottheit dieselbe Denkthätigkeit, die wir nur zeitweilig haben können, unausgesetzt ausübt, so ist schon das wunderbar; ist jene Thätigkeit aber auch noch eine höhere, als die unsrige, so wäre es noch wunderbarer [2]). Hier spielt zwar noch die Verwunderung über ein Unbegreifliches mit, aber sie bezieht sich nicht auf

die Sache an sich, auf das Denken, das auch dem Menschen zugänglich und nichts Unverständliches ist, sondern der Abstand des Grades, die Dauer und Vollendung, in denen die Gottheit es übt, ist das Wunderbare, das sich damit schon zum Bewunderungswürdigen hinneigt. Daher heifst es: sind wir unserer Unwissenheit bewufst, so bewundern wir solche, die etwas Grofses und Unzugängliches aussprechen. Wer sich der Bewunderung, die ihm zu teil wird, erfreut, dem ist sein Überragen anderer lieb, nicht der andere selbst; und man bewundert wiederum solche, die im Besitze eines der hochgeschätzten Güter sind, oder von denen man etwas, über das sie verfügen, mit aller Macht begehrt, wie etwa der Liebende thut [1]). Wie die Bewunderung vorzugsweise Personen, nicht Sachen, zufällt, so ist auch der Genufs, den sie gewährt, nicht an das Bewundern, sondern an das Bewundertwerden geknüpft. Das Bewundertwerden ist angenehm um der Ehre willen, die es enthält; daher ist auch der Schmeichler angenehm, da er uns als Bewunderer und Freund erscheint [2]). Überall hier kann davon nicht die Rede sein, dafs durch den Gegenstand der Bewunderung der Wissenstrieb angeregt werde, oder durch seine Befriedigung der Affekt aufhöre. Während die Verwunderung als Vorzug der philosophischen Geistesart gepriesen wird, ist das Bewundern mit der vorschreitenden sittlichen Vollkommenheit abnehmend gedacht. Der Grofsherzige ist nicht zur Bewunderung geneigt, denn für ihn giebt es nichts Grofses [3]). Mit dieser Art des Wunderbaren nun aber, die freilich an ein Überragen und an den Gröfsenbegriff gebunden ist, hat das Wunderbare, das Aristoteles als Kunstforderung geltend macht, wenig gemein; es gehört vielmehr ganz in das Gebiet der theoretischen Verwunderung oder jener wunderbaren Geschichten (*θαυμασίων ἀκουσμάτων*), die unter dem Namen des Aristoteles überliefert sind.

Das Interesse am Wunderbaren ist ein rein gegenständliches; es ist durch das Verhältnis der Sache zur Erkenntnis, mithin qualitativ bestimmt, und daher auch nicht an die Gröfsenvorstellung gebunden. Die Asymmetrie des Durchmessers oder die Natur des Kreises sind nicht durch die Gröfse wunderbar, sondern durch das Irrationale, durch die Einheit

entgegengesetzter Bestimmungen in ihnen. So gehören denn überhaupt die unenträtselten Probleme der Wissenschaft oder das der Erfahrung und unseren gewöhnlichen Begriffen Zuwiderlaufende dem Wunderbaren an. Die Zeugung wird den wunderbaren Automaten verglichen; es sei nicht wunderbar, dafs dem Nichtsein ein Sein beigelegt werde, aber es wäre wunderbar, wenn die Drei keine gröfsere Zahl als die Zwei wäre [1]). Es wäre nicht zu verwundern, dafs, wenn sich der Mensch in beständiger Veränderung befindet, ihm auch nichts mehr an sich gleichbleibend erscheint, und es sei nicht wunderbar, sondern sehr verzeihlich, wenn jemand von übergrofsen Lüsten oder Leiden überwältigt wird [2]). Hingegen seien es gar wunderbare Kämpfe, zu denen sich die Wildeber durch Verdickung ihrer Haut selbst gleichsam panzerten, und den Naturkundigen würde es in Verwunderung versetzen, wenn er die Ringeltaube gegen ihre Gewohnheit im Winter girren hörte [3]). An diese, eine rein theoretische Verwunderung erregenden Erscheinungen schliefst sich dann mancherlei Unerhörtes oder Befremdendes unter dem Namen „der wunderbaren Geschichten" an, und im gleichen Sinne richtet sich auch an den Redner oder den Dichter die Forderung einer Verwendung des Wunderbaren. Es wird viererlei aufgeführt, wodurch der Redner die Aufmerksamkeit des Zuhörers beleben könne: durch das Grofse, durch Erregung des persönlichen Interesses, durch das Wunderbare und durch das Angenehme. Wie hier das Wunderbare durchaus richtig als ein anderes neben das Grofse tritt, so führen auch die Beispiele solcher rhetorischen Wendungen: „Gebt acht! ich will euch etwas so Furchtbares oder so Wunderbares sagen, wie ihr es noch nie gehört," das Wunderbare neben dem Furchtbaren an, welches hier an die Stelle des Grofsen tritt [4]). Dieses Wunderbare, das dem Redner nur als Notbehelf zugestanden wird, findet in der Dichtung einen freieren Spielraum. In den Tragödien sei der rechte Ort für das Wunderbare, obwohl im Epos das Vernunftwidrige, aus dem sich das Wunderbare ergiebt, dadurch noch mehr Platz greifen könne, dafs man hier die Handelnden nicht vor Augen habe, und die Einsicht in den Widerspruch daher verborgen bleibe. Das Wunderbare sei etwas

Erfreuliches; denn alle flechten es in ihre Erzählungen ein, um zu gefallen. Homer aber habe auch darin, wie das Wunderbare in rechter Weise vorgetragen werden müfste, wiederum alle anderen belehrt[1]).

Dieses Erfreuliche des Wunderbaren wird nun aber ausdrücklich auf die theoretische Bedeutung der Verwunderung zurückgeführt. Das Lernen und das Verwundern sei erfreulich, denn auch in der Verwunderung sei der Trieb zu lernen enthalten, und durch das Lernen wiederum würde der Mensch in seiner eigensten Naturbeschaffenheit wieder hergestellt. Hieraus erwachse denn, nach dem allgemeinen psychologischen Gesetze, notwendig Lust oder Freude[2]).

Diesem Wunderbaren nun zählt Aristoteles nicht nur die vom Dichter in die Erzählung eingeflochtenen Ereignisse und Erscheinungen zu, sondern auch so wesentliche Elemente des Aufbaues der Tragödie, wie die Schicksalswendungen. Auch solche Wendungen, dafs etwa nur mit genauer Not die Rettung aus Gefahren eintritt, seien erfreulich, denn alles dergleichen gehöre dem Wunderbaren an. Daher müsse das Furchterregende und Klägliche zwar wider Erwarten, aber doch aus dem Zusammenhange der Handlung eintreten, da dieses wunderbarer sei, als wenn es durch blofsen Zufall oder von selbst geschehe. Selbst unter dem Zufälligen erscheine das am wunderbarsten, was gleichsam absichtlich zu geschehen scheint. So habe die Bildsäule des Mitys in Argos den erschlagen, der die Ursache des Todes des Mitys war[3]).

Diese Begründung der Freude an dem Wunderbaren der Dichtung aus dem Wissenstriebe, scheidet es zunächst vom Bewunderungswürdigen ab. Hier ist die Wertschätzung thatsächlich eine ganz andere, eine subjektive und praktische, und der objektive ästhetische Wert könnte nur durch die Gröfsenvorstellung bedingt sein, die jedoch keinerlei Anregung des Wissenstriebes zu enthalten braucht. Daher ist auch davon nicht die Rede, dafs das Bewunderte erfreulich sei, sondern nur das Bewundertwerden gilt als angenehm.

Auch eine dritte Bedeutung des Wunderbaren, das Erstaunliche, mufs aus dem gleichen Grunde von dem Wunderbaren der ästhetischen Terminologie des Aristoteles abgesondert

werden. Das Erstaunliche, zu dem wohl auch das hochgradig Wunderbare, das uns erstarren macht (ἔκπληξις) gehört, nimmt eine Mittelstellung zwischen dem Wunderbaren und dem Bewunderungswürdigen ein[1]). Wie jenes ist auch das Erstaunliche objektiv, indem der Gegenstand das Interesse in Anspruch nimmt; wie das Bewunderungswürdige ist aber auch das Erstaunliche durch Vergleich und Gröſsenvorstellung, nicht durch eine scheinbare Vernunftwidrigkeit bedingt. So wird unter den wunderbaren Geschichten auch von dem Lavastrome des Ätna erzählt: er sei erstaunlich, habe vierzig Stadien in der Breite und drei in der Höhe; oder es wird von dem Mantel des Sybariten Alkimenes berichtet, er sei so prächtig gewesen, daſs man ihn zum Feste der Here ausgestellt habe, und daſs alle dort zusammenströmenden Italioten ihn am meisten unter allen Dingen bewundert hätten[2]). In diesem Sinne wird wohl auch von der Tugend der Weisheit gerühmt: sie habe es, im Gegensatze zu den menschlichen Angelegenheiten, nur mit ehrwürdigen, auſserordentlichen, erstaunlichen, schwierigen und göttlichen Dingen zu thun[3]). Nur in dieser Bedeutung des Erstaunlichen tritt das Wunderbare in eine engere Beziehung zum Erhabenen. Das Wunderbare kann unter Umständen erhaben sein, aber es ist ihm nicht notwendig. Die Erhabenheit aber beruht dann hier wie auch sonst auf der Gröſsenvorstellung, und daher verwendet Aristoteles die Gröſse und nicht das vieldeutige und für eine andere Forderung bereits terminologisch verwertete Wunderbare als Ausdruck für diese Kategorie. Das Wunderbare als Erfordernis der Dichtung hingegen ist so wenig wie die theoretische Verwunderung an die Gröſsenvorstellung gebunden. Was diesem Wunderbaren seinen Wert geben soll, das scheinbar Vernunftwidrige und die Anregung des Wissenstriebes, dürfte vielmehr in dem Maſse zurücktreten, als der anschaulichen Gröſse des Erhabenen gegenüber alle Fragen über die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Erscheinung verstummen.

Neben der Gröſse tritt in der Definition der Tragödie bei Aristoteles der Begriff des Würdigen (σπουδαῖος) auf. Das Wort ist von ihm, seiner verschiedenen Abwandlungen nach, weniger entwickelt als von Platon. Die Grundbedeu-

tung ist die des Tüchtigen, die im sittlichen Gebiete vollständig mit dem moralisch Guten zusammenfällt. Nur in dieser Bedeutung kommt das Wort auch in der Poetik des Aristoteles vor, die es als ein gemeinsames Merkmal der Tragödie und des Epos im Gegensatze zur Komödie verwendet. Ein so umfassender Begriff müfste hier um so wichtiger sein, als das Tragische, das bei Platon beide Kunstformen zu einer Stileinheit verknüpfte, von Aristoteles nur in seinem engeren Sinne gebraucht wird. Das Würdige bildet aber in der Poetik des Aristoteles keine ästhetische Kategorie. Es ist weder im Sinne des Ernsten, noch in dem des Bedeutenden gedacht, sondern bezeichnet, wie gewöhnlich, den sittlichen Wert. Während Platon einen zweifachen Stil der Orchestik annahm, und die eine Art als die bedeutende der anderen, niedrigen gegenüberstellte, gebraucht Aristoteles das Wort überhaupt nicht von der Kunstform, weder von der Tragödie, noch vom Epos, sondern ausschliefslich von dem Charakter der Handlungen, die in ihnen nachgeahmt werden. Da handelnde Personen in der Kunst nachgeahmt würden, so müfsten diese notwendig würdige (*σπουδαίους*) oder unwürdige (*φαύλους*) sein; sie müfsten besser (*βελτίονας*), oder schlechter (*χείρονας*), oder gleich den gewöhnlichen sein. Auch unter den Malern hätte Polygnot die besseren (*κρείττους*), Pauson schlechtere (*χείρους*), Dionysios die mittleren gebildet. Homer stelle bessere (*βελτίους*), Kleophon gleiche, Hegemon und Nikochares schlechtere (*χείρους*) dar. Derselbe Unterschied bestehe in Tanz, Flöten- und Citherspiel, in ungebundener Rede und blofs metrischer Dichtung und in den Dithyramben, ja auch Tragödie und Komödie unterschieden sich darin, dafs die eine schlechtere (*χείρους*), die andere aber bessere (*βελτίους*) als die wirklichen Menschen nachahmen will. Darin sei Sophokles ein gleichartiger Nachahmer wie Homer, dafs beide würdig Handelnde nachahmten. Homer sei vorzüglich ein Dichter des Würdigen (*τὰ σπουδαῖα*). Schon der Wechsel der Ausdrucksweise zeigt, dafs hier nicht der Gesichtspunkt ästhetischer Kategorien, sondern die ganz populäre Vorstellung bestimmend ist. So sei denn auch die Komödie die Nachahmung des zwar Unwürdigeren (*φαυλοτέρων*), aber doch nicht in aller Schlechtig-

keit (κακίας), da das Lächerliche nur ein Teil des Häfslichen sei (αἰσχροῦ). Das Lächerliche sei ein Fehler, und ein schmerzloses und keinen Schaden verursachendes Häfsliche (αἶσχος), wie ja auch die lächerliche Maske ein Häfsliches (αἰσχρόν τι) und schmerzlos Entstellendes sei. Das Epos schliefse sich hingegen der Tragödie bis auf das blofse Metrum als Nachahmung des Würdigen (σπουδαίων) an. Die Tragödie sei die Nachahmung des Besseren (βελτιόνων)[1].

Wenn endlich die Tragödiendefinition sagt: Es ist also die Tragödie die Nachahmung einer würdigen (σπουδαίας) Handlung, und zwar einer vollendeten und durch Gröfse ausgezeichneten (μέγεθος ἐχούσης)[2], so verbietet hier schon die Hinzufügung der Gröfse die Übertragung etwa durch die ästhetische Kategorie des Bedeutenden, da sie die Gröfsenvorstellung schon einschliefsen und in die äufserst wortkarge Definition eine leere Wiederholung hineintragen würde. Auch ist der Gebrauch des Wortes im Sinne des Bedeutenden Aristoteles keineswegs geläufig. Die Definition erhebt sich vielmehr von der populären Unterscheidung guter und schlechter oder würdiger und unwürdiger Personen erst mit den Begriffen des Vollendeten und der Gröfse zu technischen und ästhetischen Bestimmungen. Während daher die Bedeutung des Würdigen und Unwürdigen überall als bekannt vorausgesetzt oder einfach durch gut und schlecht erläutert ist, werden die sich anschliefsenden Bestandteile der Definition im Vorausgehenden und Nachfolgenden eingehend erörtert.

Auch der Begriff des Ernsten, der Aristoteles zwar geläufiger als das Bedeutende ist und durch den Gegensatz zum Lächerlichen sich zu empfehlen scheint, kann in diesen Zusammenhang nicht eintreten. Das Ernste duldet nicht den Gegensatz des Unwürdigen (φαῦλος) oder des Schlechten (κακός), sondern erfordert durchaus den des Spieles. Die fruchtbare Entwicklung jedoch, die Platon für den Spielbegriff dadurch einleitete, dafs er in souveräner Paradoxie eine völlige Umkehrung der herkömmlichen Werte von Ernst und Spiel verlangte, hat in Aristoteles augenscheinlich keinen Anklang gefunden. Vollends der nüchterne, syste-

matische Vortrag der aristotelischen Schriften selbst durchschneidet alle die feinen Fäden, mit denen Spiel und Scherz in der platonischen Gedankenbewegung selbst Wurzel schlugen und so auf eine tiefere Auffassung des Lächerlichen hinführen konnten. Aristoteles stellt, wohl nicht ohne direkte Bezugnahme auf Platon, die gut bürgerliche Ordnung beider Begriffe wieder her, setzt Ernst und Spiel, jedes wieder an seinen Ort, indem er die Autorität des Skythen Anacharsis der platonischen vorzieht.

Das Lebensglück liege für den würdigen Mann (*σπουδαῖος*) in der Bethätigung der Tugend. Nicht im Spiel (*παιδιᾷ*) also bestehe die Glückseligkeit, denn es wäre thöricht, wenn das Ziel Spiel wäre, und man sein Leben lang um des Spieles willen thätig sein und Übel erdulden müfste. Ernsthaft sich zu mühen (*σπουδάζειν*) und zu arbeiten um des Spieles willen scheint doch überaus thöricht und gar zu kindisch zu sein. Vielmehr bleibe der Spruch des Anacharsis: spiele um dem Ernste zu leben (*παίζειν δ' ὅπως σπουδάζῃ*) in Geltung, denn das Spiel gleiche der Erholung, die Erholung aber sei kein Ziel, da sie um der Thätigkeit willen stattfinde. Ist das glückselige Leben das Tugendleben, so sei es ernst und kein Spiel. Das Ernste halte man ja auch für besser, als das Lächerliche, und das Spiel und die ernstere Thätigkeit schreibe man immer dem besseren Seelenteil oder dem besseren Menschen zu[1]).

So fällt denn das Ernste ganz mit der Erfüllung der realen Lebensaufgabe, mit Mühe, Arbeit und jeder Art Tugendbethätigung zusammen. Nur durch die Übung können allenfalls auch Beschäftigung, ernstes Mühen (*σπουδάς*) und Anstrengung Genufs gewähren, indem sie, von allem Zwange befreit, zu einem naturgemäfsen Verhalten werden. Hingegen seien Belustigungen, Müh- und Sorglosigkeit, Spiel, Erholung und Schlaf von Hause aus erfreulich[2]).

Den Gegensatz zum Würdigen (*σπουδαῖος*) bildet das Unwürdige (*φαῦλος*), und nur weil das Lächerliche als eine Art des Unwürdigen aufgefafst wird, kann die Komödie in der Terminologie der Poetik durch Vermittlung dieses Gegensatzes dem Epos und der Tragödie gegenübertreten, die in der Darstellung

würdiger Personen ihre Aufgabe haben. Den Gegensatz zum Ernsten (σπουδαῖος) hingegen bildet das Spiel (παιδιά), und auch nur durch Unterordnung unter den Spielbegriff müfste sich folgerichtig das Lächerliche dem Ernsten gegenüberfinden. Diese Beziehung der Begriffe aber liegt durch die Vernachlässigung des Spielbegriffes über den aristotelischen Gesichtskreis hinaus. Das Verhältnis des Lächerlichen zum Spiel bleibt unbestimmt. Nur äufserlich nebeneinander gestellt treten das Lächerliche und das Spiel dem Ernste gegenüber (τῶν γελοίων καὶ τῶν μετὰ παιδιᾶς)[1], oder nur gelegentlich wird der engere, dem gemeinen Leben entnommene Gegensatz von Ernst und Lachen berührt, indem des Rates des Gorgias gedacht wird, wonach der Redner den Ernst der Gegner durch Lachen, ihr Lachen durch Ernst zu vernichten habe. Ähnlich steht aber auch die Nichtachtung dem Ernste gegenüber, wenn es heifst: man sei gegen den milde gestimmt, der unserem Ernst mit Ernst begegne, denn man entnehme daraus, dafs man von ihm nicht mifsachtet werde[2]).

Ist der ästhetische Charakter der Tragödie zunächst in die Gröfse der Handlung gesetzt, so tritt eine nähere Bestimmung dieser Gröfse erst durch die Begriffe der Furcht und des Mitleids ein. Die subjektive und psychologische Wendung, in welche die im übrigen objektiv gehaltene Definition ausläuft, nötigt Aristoteles, an Stelle der objektiven Bestimmungen des Furchtbaren und Kläglichen die entsprechenden Affekte des Subjektes, die Furcht und das Mitleid zu setzen. Wie Platon aus einer reichen Fülle von Affekten, die in der tragischen Handlung Anregung finden, jene zwei repräsentativ, als die hervorstechendsten heraushebt, so hat auch Aristoteles, wenn er den Erfolg der Tragödie in die Befreiung von „solchen Affekten" (τῶν τοιούτων) setzt, keineswegs eine gröfsere Ausschliefslichkeit im Auge[3]). Es liegt auch darin keine sachliche Abweichung, dafs Aristoteles an die Stelle des von Platon bevorzugten objektiveren, lebendigeren Begriffes des Furchtbaren (δεινός) den abstrakteren, der psychologischen Systematik zugehörigen, des Furchterregenden (φοβερός) verwendet. Hatte die Definition die subjektive Wendung genommen, so mufste sie auf den psychologischen Begriff der

Furcht (φόβος) führen. Der systematischen Darstellung des Aristoteles fehlt schon die ganze reiche Entwicklung des Sprachgebrauches, in der Platon den Begriff zum Furchtbaren der Tragödie hinaufführt. Für das Furchtbare (δεινός) findet sich ferner kein entsprechend gebräuchliches Substantiv. Aristoteles hat das Wort endlich vielleicht schon deshalb in der Definition vermieden, weil er es in der Ethik, in einer ganz bestimmten, eng begrenzten Bedeutung, für den geistigen Vorzug der Gewandtheit (δεινότης, δεινός) terminologisch verwertete[1]). War aber in der Definition das Wort Furcht gebraucht, so verlangte auch die terminologische Klarheit das zugehörige Adjektiv, das Furchterregende (φοβερός). Sachlich hingegen soll es nichts anderes bezeichnen, als das Furchtbare (δεινός) bei Platon bezweckte. Lessing hatte daher mit seinem Angriff auf die Übertragung des φόβος mit Schrecken insofern ein lexikalisches Recht, als das Wort in der That Furcht heifst. Sodann urteilt er auch darin mit sicherem Sprachgefühl, dafs das deutsche Wort Schrecken, um der Plötzlichkeit des Affektes willen, den es bezeichnet, ästhetisch unbrauchbar sei. Hingegen auch sachlich den psychologischen Begriff der Furcht zu betonen, oder sich auf ihn zu begrenzen, liegt nicht der mindeste Grund vor. Schon in einer leisen Abwandlung, als das Schreckliche, liefse sich das andere Wort anstandslos gebrauchen, um etwa die auch Aristoteles geläufige Vertauschung der Begriffe furchterregend (φοβερός) und furchtbar (δεινός) auch lautlich deutlicher zum Ausdruck zu bringen. Dafs die Sache selbst, das tragische Geschehen, die im tiefsten erschütternde Kraft dieser Kunstform, besser durch den stärkeren, weniger abstrakten Ausdruck bezeichnet werde, läfst auch Aristoteles erkennen, indem er ihm gern den Vorzug giebt, wenn das Interesse sich vom Subjektiven dem Objektiven zuwendet, oder die Systematik der Lebendigkeit der Schilderung oder Veranschaulichung durch Beispiele weicht. In der Definition der Tragödie freilich, so gut wie in der Definition der Tugend der Tapferkeit in der Ethik, geht Aristoteles von der psychologischen Terminologie aus, die unter den wesentlichsten Affekten, neben Begierde, Lust, Leid, Zorn und Trotz auch

das Fürchten und Bemitleiden aufzählt[1]). Die tragische Lust soll der Dichter zwar durch Furcht und Mitleid vermitteln, aber die Auswahl der Handlungen, die für diese Aufgabe die geeignetsten wären, geschieht unter dem Gesichtspunkte der stärkeren Vorstellungen des Furchtbaren (δεινά) und Jammervollen (οἰκτρά), die für das Gebiet, in welchem nach Aristoteles Vater-, Mutter- und Geschwistermord gleichsam ein eisernes Inventar bilden, freilich auch bei weitem zutreffender sind[2]). Der Ödipus gilt als Typus des Tragischen, er wird nicht durch das Fürchten charakterisiert, sondern durch ein Erschauern (φρίττειν). Ödipus vollbringe das Furchtbare (δεινόν) ohne Wissen[3]). Es wäre doch furchtbar (δεινόν), habe Sokrates gemeint, wenn, trotz der Einsicht in das Bessere, eine andere Macht für unsere Handlungen bestimmend wäre[4]). Dafs Amasis seinen Sohn zum Tode führen sieht, sei etwas Furchtbares (δεινόν); furchtbarer sei es, ein Weib als einen Mann zu töten, und tapfer und furchtbar (δεινόν) zu sein, stehe wiederum nicht im Einklang mit der weiblichen Natur[5]). Die Furcht sei die Erwartung eines Übels. Nicht mit jeder Art des Furchterregenden (φοβερῶν) aber habe es die Tapferkeit zu thun, sondern nur mit dem gröfsten darunter; denn niemand sei mehr als der Tapfere dem Furchtbaren (δεινῶν) gewachsen. Das am meisten Furchterregende aber sei der Tod. So erscheint das Furchtbare (δεινός) als der höchste Grad des Furchterregenden (φοβερώτατος). Lieber solle man das Furchtbarste (δεινότατα) ertragen und sterben, als sich zu einer schimpflichen That nötigen lassen. Aber auch die Art des Todes, an der sich die Tapferkeit mifst, wird noch besonders durch die Gröfsenvorstellung abgegrenzt, es sei der Tod in der gröfsten und schönsten Gefahr[6]).

Die Gröfse bildet daher auch in der Tragödiendefinition die Folie, auf der sich der tragisch-psychologische Prozefs der Befreiung von Furcht und Mitleid und ähnlichen Affekten abspielt und allein abspielen kann. Mufs hier, wegen der Allgemeinheit des Begriffes der Furcht, die Gröfse ausdrücklich Erwähnung finden, so schliefst der Begriff des Furchtbaren (δεινόν) hingegen die Gröfsenvorstellung schon in sich,

wie denn dasselbe Wort neben dem Furchtbaren auch das Gewaltige bezeichnet. Aus der Beschäftigung mit der Philosophie gewinne man die Macht der praktischen Weisheit; Empedokles habe etwas Homerisches an sich, und sei gewaltig in der Rede, und die Probleme enthalten die Frage: Warum nennt man zwar einen Rhetor und einen Feldherrn und einen Mann des Erwerbes gewaltig (δεινός), hingegen den Flötenspieler und Schauspieler nicht? Wohl deshalb, so wird vermutet, weil die letzteren ihre Kraft dem Vergnügen in den Dienst stellen, ohne auf ein Übergewicht über andere auszugehen; jene hingegen haben es mit dem Übertreffen zu thun. Ein guter Redner, Feldherr und Geschäftsmann ist, wer ein Mehr zu erreichen vermag; denn das Gewaltige besteht in erster Linie im Überragen [1]).

Das Mitleid (ἔλεος) entspricht der psychologischen Allgemeinheit des Begriffes nach der Furcht; hingegen steht dem Kläglichen (ἐλεεινός) keine derart übliche Steigerung, wie dort das Furchtbare (δεινός), zur Seite. Nur ausnahmeweise wird das Jammervolle (οἰκτρός) herbeigezogen, das sich jedoch vom Kläglichen kaum bestimmt abgrenzen läfst, da es an Ausdrucksfähigkeit ihm wenig nachsteht. Begrifflich gefafst, sei das Mitleid ein Leid über ein verderbliches und schmerzliches Übel, das einen anderen unverschuldet trifft, und dessen man sich auch für sich oder die Seinen zu versehen hätte. Auch ein unfreiwilliges Unrechtthun wird als ein Unglück aufgefafst, es verdiene mitunter nicht Tadel, sondern Mitleid; hingegen wenn ein Feind seinen Feind tötet, so sei dabei nur insoweit etwas Klägliches, als dem Leiden überhaupt das Klägliche anhaftet [2]).

Gegenüber diesem unzureichenden, schon durch den blofsen Eindruck des Leidens erregten Mitleide, hält Aristoteles den für das Tragische erforderlichen Grad des Affektes an die Reflexion über Schuld und Unschuld der leidenden Person gebunden, und daher von einer gewissen Urteilskraft und gereiften Lebenserfahrung abhängig [3]). Wie nicht jede Art der Furcht, sondern nur die gröfste, das objektiv Furchtbare, sich zum Tragischen eignet, so ist es auch nur eine

vom Schicksal verhängte Gröſse der Übel, die zur Erregung des Mitleids verwandt werden soll[1]). Dieselbe Formel, die dem tragischen Dichter die Gröſse der Handlung vorschreibt (πράξεως μέγεθος ἐχούσης), empfiehlt dem Redner als Quelle des zu erregenden Mitleids die Gröſse der Übel (κακῶν μέγεθος ἐχόντων). Die Gröſse der tragischen Handlung liegt also in der Gröſse des Furchtbaren oder des Kläglichen, das sie zur Darstellung bringt.

Schon diese Betonung der beiden Affekten gemeinsamen Eigenschaft der Gröſse weist die Aufmerksamkeit auf jene objektive Bestimmung des Tragischen zurück und läſst die subjektive Wendung des Schluſssatzes und den hier angedeuteten psychologischen Prozeſs nicht mehr als den Zweck, sondern als das Mittel erscheinen. Muſs aber schon jedem der beiden Affekte Gröſse zukommen, so ist es wenigstens für die Gröſse der tragischen Handlung nicht unbedingt notwendig, daſs beide Affekte immer zusammenwirken, oder daſs sie sich gegenseitig bedingend, moderierend oder temperierend gedacht werden. Je mehr in der Auslegung dieser Stelle jedoch die Forderung der Gröſse zurücktritt, desto mehr wendet sich die Aufmerksamkeit dem psychologischen Verhältnis der Affekte zu, um auf diesem Wege das Geheimnis der tragischen Wirkung zu enthüllen. Lessing wird nicht durch Aristoteles, sondern erst durch Richard III. auf die Empfindungen geführt, „welche Gröſse und Kühnheit in uns erwecken". Diese kunstreiche und scharfsinnige Scheidung, Abwägung und Mischung der Ingredienzien der Tragödie, wie schon Lessing sie bezeichnet hat, zu der die kasuistische Darstellung der Poetik und Rhetorik und mancherlei Dunkelheiten und Widersprüche veranlaſsten, gab dann der aristotelischen Formel jene peinliche, receptartige Auffassung, die zwar zeitgeschichtlich ihre guten Wirkungen üben mochte, aber doch auch zu einer berechtigten Zurückhaltung des tieferen ästhetischen Urteils führte.

Beeinfluſst durch die „Briefe über die Empfindungen" hat schon Lessing der Neigung seines Zeitalters zu solchem psychologischen Detail, wie sie Mendelssohn und Reimarus mit Virtuosität pflegten, so weit nachgegeben, daſs sie ihn

nicht minder in der Beurteilung der Ansichten von Corneille, wie in der Auslegung des Aristoteles, über das Berechtigte und Begründbare hinausführte. Ein solches Überfliegen des durch die Kritik Erreichbaren, das Lessing ja öfter begegnet, ist wie durch die akute Energie seiner Dialektik und die ganze Eigentümlichkeit seines Genius auch durch seine geschichtliche Stellung bedingt, die ihn der Idee nach schon meist über sein Zeitalter hinaushebt, während deren Durchführung und die Mittel, über die er verfügt, an die Zeit gebunden bleiben. Hatte nun Lessing schon über der subjektiven Seite in der Ausdrucksweise des Aristoteles, über der Furcht (φόβος), die mehrsagende, objektive des Furchtbaren (δεινός) übersehen, und dadurch seiner Entdeckung: es heifse Furcht und nicht Schrecken, ein weit zu grofses Gewicht beigelegt, so mufste eben dieser Gegensatz ihn nun auch von der objektiv-ästhetischen Beurteilung der tragischen Handlung zur psychologischen Analyse von Furcht und Mitleid hinführen, wofür ihm die populären, begrifflich wenig präcisen Erläuterungen Mendelssohns willkommene Hülfstruppen boten. „Diese Gedanken, so richtig, so klar, so einleuchtend,“ könne nun wohl auch Aristoteles „im Ganzen ungefähr empfunden haben.“ So bildet sich denn in dem gewohnten Gedränge der kritischen Aktion aus Aristotelischen, Mendelssohnschen und Lessingschen Gedanken eine Theorie, die an ihrem Platze, in den dramaturgischen Blättern, ebenso vortrefflich ist, als sie aus diesem Zusammenhange herausgeschält und an sich betrachtet, geschichtlich und begrifflich unzureichend erscheint. Für den eigentlichen Vorwurf, das Verständnis Richards III., mit dessen Aufnahme Lessing auch hier wieder über seine Zeit hinausgreift, versagt die Theorie, wie offen zugestanden wird. In der aristotelischen Tragödienformel, die Lessing auf das Schild erhebt, führt sie zu der Verlegenheit, dafs der Begriff der Furcht, der im Mitleid schon eingeschlossen sei, sich neben dem Mitleid nun als überflüssig ausweist, und nur durch eine höchst künstliche Erklärung nachträglich aufrecht erhalten wird. Mit der wenig glücklichen Paradoxie endlich: „diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid,“ wird der Gegensatz, in den Aristoteles mit Recht beide

Affekte setzt, um so mehr verwischt, als die hierher gehörigen Stellen ohnehin unbeachtet blieben.

Schon Lessings Kritik der Auslegung von Corneille ist nicht hinlänglich begründet. Corneille hatte sehr wohl recht zu betonen, Aristoteles habe nicht ausgesprochen, dafs sowohl Furcht als Mitleid die Bedingungen jeder tragischen Handlung seien. An Stelle des Wortlautes der Definition „Mitleid und Furcht", der an sich schon unbestimmt genug ist, sagt Aristoteles auch wiederum von einer bestimmten Form der Tragödienkomposition, sie werde „Mitleid oder Furcht" bewirken, und auf solchen Handlungen beruhe die Tragödie [1]). Dann wiederum heifst es: wenn ein durchaus rechtschaffener Mann aus Glück in Unglück gerate, so sei das weder furchterregend, noch kläglich, sondern abscheulich; gelange vollends ein Nichtswürdiger aus Unglück zum Glück, so sei dieses das Untragischste von allem, denn es enthalte nichts von dem Erforderlichen, weder etwas allgemein Menschliches, noch das Klägliche, noch das Furchterregende. Würde endlich ein in hohem Mafse schlechter Mensch aus dem Glück in das Unglück gebracht, so sei das zwar allgemein menschlich ansprechend, aber weder errege es Mitleid noch Furcht; denn das eine, die Furcht, erfordere Gleichartigkeit, das andere, das Mitleid, setze Unverdientheit des Unglücks voraus, so dafs in diesem Falle das „Schicksal" weder mitleid- noch furchterregend wäre [2]).

So wenig nun diese Disjunktionen, wie Lessing mit richtigem Sprachverständnis hervorhebt, für die Ansicht von Corneille beweisend sind, so geht doch die eine Stelle schon über eine Disjunktion hinaus, und keinesfalls folgt aus der blofsen Möglichkeit einer anderen Auffassung schon jene Bevorzugung, die Lessing in Anspruch nimmt. Vielmehr bleibt eine solche Unbestimmtheit des Ausdruckes bei einem Autor, wie Aristoteles, immerhin auffällig, und ist um so weniger durch den Hinweis auf den „grofsen Wortsparer" zu erklären, als die Formel öfter wiederholt und variiert wird, so dafs man wohl auch die einfach präcise Fassung: beides, Mitleid und Furcht, seien erforderlich, erwarten dürfte. Der Zweifel an einem notwendigen Zusammenwirken beider Affekte wird

dadurch unterstützt, dafs Platon von einer solchen Beziehung nichts weifs, vielmehr es als die übliche Praxis der Rhapsoden erwähnt, dafs sie in Auswahl und Vortrag ihrer Bravourstücke bald durch das Klägliche zu rühren, bald wiederum durch das Furchtbare zu erschüttern suchten, und dabei eine entsprechende, sehr verschiedenartige Mimik in Anwendung brachten. Es erscheint nicht unwahrscheinlich, dafs gewisse Stellen aus Homer und anderen Dichtern unter den gesonderten Titeln der Rührstücke (ἐλεεινά. ἐλεεινολογία) und der Schauerstücke (δεινά, δείνωσις) in dem Repertoir dieser Künstler gang und gäbe waren[1]). War die Theorie der notwendigen Verbindung von Furcht und Mitleid in der Tragödie eine gefestigte Überlieferung, so ist es auffällig, dafs Platon sie nicht berührt hat, da sie ihm doch den willkommensten Angriffspunkt, gleichsam einen offiziellen Titel für seine Beschwerden hätte bieten müssen. Hat aber erst Aristoteles diese Theorie formuliert, so ist es noch viel auffallender, dafs er unter den vielen Beispielen, mit denen er die Vorzüge oder Mängel der tragischen Komposition belegte, keinen Fall zum Beweise dieser neuen Lehre beibringt, um an ihm, wie es Lessing durch die Märtyrer des Corneille und Richard III. thut, die Fehlerhaftigkeit einer Isolierung jener Affekte zu demonstrieren. Man kann kaum annehmen, es sei solches von Aristoteles anderwärts, etwa an einer verlorenen Stelle des Buches, geschehen; denn der geeignete Ort dafür wäre die auch jetzt noch vorliegende Erörterung der Fehlerquellen der Tragödie gewesen. In der That hat aber Aristoteles das Verhältnis beider Affekte keineswegs, wie Lessing annimmt, derartig gedacht, dafs der eine ohne den anderen nicht stattfinden kann. Die durch Mendelssohn veranlafste Fassung: „Diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid“, wäre für Aristoteles eine begriffliche Unmöglichkeit gewesen. Auch wenn er die enge Beziehung der Affekte im Auge hat, giebt er ihr eine ganz andere Fassung. Er gründet sie nur auf die Gleichheit des die Affekte erregenden Unglücks, und sieht sie nicht in einer Verschmelzung oder Verwandtschaft der Affekte selbst. Man könne, meint zwar Aristoteles, schlechthin sagen: alles, was wir für uns selbst fürchten würden,

erregt, wenn es andere trifft, unser Mitleid[1]); aber durch den Wechsel des einen Beziehungspunktes, der Subjekte, die das Unglück bedroht, scheiden sich auch die Affekte von Grund aus. Das Mitleid ist keineswegs eine „verkappte Furcht"; es kann weder in der Furcht Mitleid, noch im Mitleid Furcht enthalten sein. Das Furchtbare sei etwas anderes, als das Klägliche; jenes vertreibe sogar das Mitleid, und könne daher oft zu einem entgegengesetzten Zwecke verwandt werden[2]). Wird der andere, der vom Unglück bedroht oder getroffen unser Mitleid erregen würde, uns selbst soweit genähert, daſs wir uns mit ihm identisch fühlen, so hört das Klägliche auf, und das Furchtbare tritt an seine Stelle. Darum habe Amasis, als er seinen Sohn zum Tode führen sah, nicht geweint, wohl aber über seinen Freund, als er ihn um ein Almosen ansprach[3]). Soll das Unglück, das einen anderen trifft, unsere Furcht erregen, so müssten wir uns mit ihm identifizieren können, wir müssten auf das uns mit ihm verbindende Gleiche hingewiesen sein; soll hingegen unser Mitleid angeregt werden, so müsse die Unverdientheit des Unglückes in das Bewuſstsein treten[4]). Gegenüber diesen durchaus verschiedenen Beziehungspunkten, die beide Affekte voraussetzen, können die ihnen gemeinsamen Dispositionen und begünstigenden Umstände nur als etwas Nebensächliches gelten. Sind die Affekte aber ihrer Natur nach durchaus zu trennen, so steht nichts im Wege, daſs sie auch eine relativ selbständige Darstellung erfahren; denn gerade die Unmöglichkeit ihrer begrifflichen Trennung sah Lessing für seine Auslegung als entscheidend an. Ist Lessings Theorie jedoch nach Aristoteles zweifellos hinfällig, so bleibt für die Notwendigkeit der Verbindung der Affekte bloſs die eine Begründung übrig, daſs nur unter dieser Voraussetzung die Lösung der Aufgabe der Tragödie gesichert werden kann. Nun ist zwar unbedingt zuzugestehen, es werde bei der Relativität des Begriffes der Gleichartigkeit, welche die Furcht voraussetzt, und ebenso des Unverdienten, von dem das Mitleid bedingt ist, und bei der Freiheit eines Wechsels der Beziehungspunkte, die man dem drohenden Übel giebt, wohl kaum eine tragische Handlung vorkommen, in der einer der beiden Affekte ganz auſser Thätigkeit ge-

setzt wäre. Damit wäre jedoch die Berechtigung und Freiheit des Dichters keineswegs aufgehoben, sei es in einzelnen Scenen oder in ganzen Kompositionen, den einen oder den anderen Affekt zum unbedingt herrschenden Grundton zu nehmen. Zweifellos hatten die Rhapsoden auch geschichtlich genügende Veranlassung, die Rührstücke und Schauerstücke terminologisch zu scheiden. Die Thatsache, dafs eine starke Erregung der Furcht uns dem Gefühle des Mitleides verschliefse, weil sie uns ganz an das eigene Leiden fessele [1]), wird von Aristoteles mit Recht geltend gemacht, und kann in keiner Weise entkräftet werden. Ebensowenig vermag die, ohnehin durch Aristoteles nicht autorisierte, Unterscheidung einer aktuellen und potenziellen, oder einer realen und tragischen Furcht über den Gegensatz der Affekte hinwegzuhelfen, da sich ihr begriffliches Verhältnis nur mit ihrer Natur selbst verändern könnte. Die Sicherung, die Aristoteles für den tragischen Erfolg der Affekte in Anspruch nimmt, liegt in ihrer Gröfse, nicht in ihrer Beziehung aufeinander. Der Thatbestand der aristotelischen Lehre liegt für uns nur in der Formel „Mitleid und Furcht“ vor; er hat im übrigen nicht die geringste Andeutung gemacht, dafs die Affekte sich gegenseitig fordern, unterstützen oder in ihrer Wirksamkeit regulieren sollten. Nur dadurch, dafs die Definition der Tragödie diese Begriffe des Mitleids und der Furcht scheinbar ganz unvorbereitet als Bestandteile einer geschlossenen Formel vorträgt, hat es den Anschein gewonnen, als wäre von Aristoteles eine besondere Theorie ihres Zusammenwirkens aufgestellt worden. Beachtet man hingegen, dafs Aristoteles auch hier mit überlieferten Vorstellungen operiert, dafs das Furchtbare und das Klägliche sich schon bei Platon aus dem Kreise der durch die Tragödie aufgeregten Affekte als Angriffspunkte seiner Polemik heraushoben, so ist es bei weitem wahrscheinlicher, dafs Aristoteles nur deshalb, weil er diese sehr bekannten Begriffe in seine Definition aufnahm, so wortkarg sein durfte, und dafs er an eine Wechselbeziehung der Affekte gar nicht gedacht hat, sondern sie lediglich in Repräsentation der in den Tragödien überhaupt wirksamen seelischen Kräfte aufführt. Für den raschen Ablauf

und die straffe Einheit der Tragödie könnte jene Zusammenführung der Affekte noch einiges Beredende haben, während das Epos in seinem freieren, episodenreichen Aufbau sich zu dem Gedanken schon weit spröder verhält. Zweifellos hätte nun Aristoteles, wenn er eine Definition des Epos hätte geben wollen und können, bei der durchgreifenden Verwandtschaft beider Kunstformen, auch hier das Furchtbare und Klägliche als die Träger der Gröfse der Handlungen anführen müssen [1]). Nur darin sollen sich ja inhaltlich Tragödie und Epos unterscheiden, dafs jene ausschliefslich Mitleid und Furcht und die ihnen verwandten Affekte anregen, während dieses neben dem Wunderbaren wohl auch noch anderen Eindrücken freieren Spielraum gewähre [2]). Wäre wirklich ein Gesetz über die Zusammenziehung jener zwei Affekte in die Einheit der Handlung für die Tragödie aufgestellt worden, so müfste es zweifellos auch dem Epos gelten, und man hätte jene so wenig anmutende Abwägung der psychologischen Ingredienzien, die schon in der Tragödie der Freiheit der ästhetischen Auffassung lästig fällt, auch an der Komposition des Epos zu üben, dessen breite, volksgeschichtliche Grundlage, wechselreiche Handlung und mannigfaltige Gestalt sich überhaupt nicht derart um einen einzelnen psychologischen Prozefs gruppieren. Nach der aristotelischen Auffassung bleibt es vielmehr der Freiheit des Dichters durchaus überlassen, wie er mit jenen Affekten, deren Entwicklung die Gröfse der Handlung bedingt, im einzelnen haushält. Er kann sie gemeinsam in Wirkung setzen, oder er kann in heroischen Motiven das Furchtbare, in elegischen das Klägliche unverkümmert ausklingen lassen; seine Aufgabe wird er überall dort erreichen, wo aus der Erregung der Affekte die Gröfse der Handlung in die Anschauung tritt, und die Seele in dieser Erhebung, von allen dergleichen Affekten gereinigt, dem Weltlauf ästhetisch versöhnt ist. Die Erregung von Mitleid und Furcht und Reinigung von solchen Affekten ist nicht eine weitere Forderung, die als letzter Endzweck der Tragödie zur Gröfse der Handlung noch hinzutritt, sondern sie sind ausschliefslich Mittel und Wege, wie sich die Gröfse der Handlung herausstellt. Die subjektive

Wendung des Schlusses der Definition ist appositionell, als rückweisende Erläuterung zu fassen. Das Neue, was sie enthält, liegt nicht in dem Inhaltlichen, nicht in Mitleid und Furcht, sondern in der ganz anderen Stellung, die Aristoteles zur Dichtkunst einnimmt, in der positiven Aufgabe, die er jenen Affekten, um deren willen Platon die Tragödie schlechthin verwarf, anweist. Weil die Hingabe an das Furchtbare und Klägliche alle Gröfse der Gesinnung von Grund aus verderbe, verwarf Platon die Tragödie; weil durch Mitleid und Furcht eine Gröfse der Handlung zur Darstellung komme, der gegenüber alle solche Affekte erlöschen, rehabilitiert Aristoteles diese Kunstform entsprechend der realen Bedeutung, die ihr die Volksgunst geschichtlich eingeräumt hat [1]). Die Erregung der Affekte ist nicht, wie Platons verwerfendes Urteil voraussetzt, das Ziel der Tragödie; sie ist das Mittel, durch welches die Tragödie ihre Aufgabe, die reinigende Gröfse der Handlung, zu erreichen hat. Dafs die Affekte an sich wertlos seien, dafs alles höhere Geistesleben eine Befreiung oder Reinigung von ihnen zur Voraussetzung habe, ist eine geläufige Anschauung Platons, die Aristoteles mit ihm teilt, und auf die er zurückgreift, um auch die Tragödie unter den Schutz dieses Gedankens zu stellen.

„Durch Mitleid und Furcht bewirke die Tragödie die Reinigung von solchen Affekten,“ sagt die aristotelische Definition [2]). „Was ich als Reinigung bezeichne, sage ich hier nur im allgemeinen, werde es jedoch in der Poetik wieder aufnehmen und deutlicher machen,“ heifst es an der einzigen Parallelstelle, die wir bei Aristoteles haben [3]). Es kann nicht die Meinung gewesen sein, es werde in der Poetik der Begriff „der Reinigung“ definiert werden, sondern es werde dort deutlicher gemacht werden, welcher Vorgang in diesem ungewöhnlichen Zusammenhange, auf ästhetischem Gebiete mit dem an sich als bekannt vorausgesetzten Begriffe bezeichnet werde. Wäre darüber irgend ein Zweifel möglich, was Reinigung überhaupt heifst, so hätte die Definition dort gegeben werden müssen, wo Aristoteles den Begriff in reichlichstem Mafse und fast ausschliefslich gebraucht, in der Physiologie. Jedoch auch die eingehenderen Erwägungen in den Problemen setzen den Begriff

seiner logischen Seite nach als bekannt voraus, und erläutern nur den physiologischen Vorgang näher. Auch sonst hat Aristoteles nie eine Andeutung gemacht, dafs er unter Reinigung etwas anderes, als allgemein üblich war, verstehe, und daher ist man in dem Verständnis des Wortes durchaus an die Terminologie Platons gebunden, die der üblichen Bedeutung des Wortes eine streng logische Definition zu Grunde legt. Was in der Poetik vermifst werden kann, ist ausschliefslich die Erläuterung des besonderen Prozesses, der hier die Reinigung vollzieht, der thatsächlich äufserst kurz und dunkel gefafsten Angabe: durch Mitleid und Furcht werde von solchen Affekten gereinigt. Der positiv ästhetische Begriff des Reinen (*καϑαρός*) und der Reinheit (*καϑαριότης*) tritt bei Aristoteles ganz hinter die logisch-historische Bedeutung des Wortes zurück. Nur ausnahmsweise wird des wunderbaren Genusses gedacht, den die Philosophie durch Reinheit und Genauigkeit ihres Verfahrens gewähre, oder von den reinen Farben und ihrer Analogie zu den Klängen geredet[1]). Aber schon wenn von der reinen und unvermischten Vernunft in der Lehre des Anaxagoras berichtet wird, oder von dem reinen, nicht durch anderes beeinflufsten oder bestochenen Urteil des Richters, oder von der Reinheit des Gesichtssinnes im Vergleich mit dem Tastsinn, des Gehöres im Vergleich mit dem Geschmack oder der entsprechenden Lustarten die Rede ist, so tritt das negative Moment des Begriffes, sei es im Ausschliefsen alles Fremdartigen oder dem Betonen des Eigenartigen (*οἰκεῖος*) in den Vordergrund[2]). So wird denn auch gelegentlich von der reinen Flüssigkeit im Auge, die wie ein reines Kleid jeden Flecken sichtbar mache, jede Veränderung bemerken lasse, oder von reinen Sonnenuntergängen, von reinem Feuer oder dem reinen und lauteren (*εἰλικρινής*) Körper des oberen Weltraumes, reinem Nordwind, reinen Felsen, reinen Empfindungen, reinem Blut oder reinem Nahrungswerte, von reinen Begriffen und Schlüssen gesprochen[3]). Es ist damit immer der normale Zustand, nach Platon der bessere, gemeint, und die fortgeschafften Störungen sind meist aus dem Zusammenhange ersichtlich, oder so gleichgültig, dafs sie keine Erwäh-

nung finden. Ist eine solche erforderlich, so tritt die beseitigte Störung in der Form des Genitivs hinzu: der Marktplatz ist rein von allem Handelskram, oder das Pferd unter allen Tieren am reinsten von den Übeln der Geburt[1]). Bedarf es einer Angabe der Richtung, in der die Reinheit stattfindet, so heifst es: rein hinsichtlich (περί) der Kleidung oder des Hauswesens, oder das Wort geht in die absolute Bedeutung der Reinlichkeit (καθάριος) über, wie sie an den Bienen oder den Menschen hervorgehoben wird[2]).

Ist hier schon meist ein Reinigen, ein Fortschaffen alles Störenden und Fremdartigen vorausgesetzt, so wird diese platonische Bestimmung des Begriffes in der Thätigkeit des Reinigens und dem Vorgange der Reinigung auch von Aristoteles streng eingehalten. Sie bedeuten stets das Wegschaffen eines Geringwertigeren, eines qualitativ Anderen, nie hingegen die qualitative oder quantitative Veränderung einer Sache selbst. Etwas reinigen heifst nicht eine Sache kleiner oder gröfser machen, oder sie ihrer Natur nach umwandeln, sondern ausschliefslich: sie von etwas ihr Fremdem befreien. Selbst dort, wo das Störende, wie in den natürlichen Reinigungen des Körpers von seinen Ausscheidungen, nach Aristoteles principiell als ein Überschufs des den Körper bildenden Stoffes (περίττωμα) gedacht werden soll, kommt doch bei dem Begriffe der Reinigung nicht diese Vorstellung der Verringerung der Körpermasse, sondern das qualitativ Unbrauchbare, das Unverdauliche (ἄπεπτα), das eine Ursache von Krankheiten werden kann, in Betracht. Für die Verringerung der Körpermasse hingegen, die mitunter die Folge zu häufiger Reinigung (κάθαρσις) sein kann, tritt der richtige Begriff der Abnahme (καθαίρεσις) ein[3]). Ähnlich ist in dem sophistischen Vergleich der Weiber mit dem Monde nur dort von einer Reinigung, hier aber von einer Abnahme (φθίσις) die Rede, und nur das Gegenteil (πλήρωσις) gilt beiden[4]).

Wenn sich der Pontos reinigt, so tritt der Tang in den Hellespont; die Erde wird durch den Regen gereinigt, indem das Ungesunde fortgespült wird, und durch die Ausscheidung fremder Bestandteile wird das Silber gereinigt. Der Körper wird künstlich entweder durch die Menge oder durch die

besondere Natur der ihm zugeführten Stoffe gereinigt, in beiden Fällen wird durch ihre Unverdaulichkeit eine Beseitigung des Schädlichen bewirkt [1]). Ebenso sind die verschiedenen Formen der natürlichen Reinigung, die Aristoteles gewöhnlich mit dem Begriffe bezeichnet, Prozesse, die einen Stoff aus dem Körper ausscheiden, dessen Beharren ihm schädlich werden würde. Die gewöhnliche Form des Ausdruckes in der substantivischen Konstruktion ist die, dafs das Auszuscheidende in den Genitiv tritt: die Reinigung von den Abgängen u. s. f. [2]). Wird nun, diesem Sprachgebrauche sich ganz anschliefsend, von einer Reinigung von Affekten (*τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσις*) gesprochen, so kann die Bedeutung nicht zweifelhaft sein. Die Affekte sollen ganz ebenso als die wahre Natur des Menschen störend fortgeschafft werden, wie jene den Leib mit Krankheit bedrohenden Stoffe. Dafs einer Übertragung des Begriffes in der nämlichen Konstruktion nicht das mindeste im Wege steht, wird durch den Sprachgebrauch Platons völlig sichergestellt, da er fast wörtlich gleichlautend von einer Reinigung von allen solchen Affekten redet (*κάθαρσίς τις τῶν τοιούτων πάντων*) [3]). Wollte man hingegen eine Reinigung der Affekte herauslesen, so könnte darunter, wenn es die logische Bedeutung des Begriffes überhaupt zuliefse, nur an eine Zurückführung der Affekte aus ihren Extremen auf das normale Mittelmafs gedacht werden. Die Reinigung wäre aber alsdann auf einen Prozefs angewandt, den Aristoteles, so oft er ihn auch behandelt, nie unter den Gesichtspunkt der Reinigung gestellt hat, noch seinem Sprachgebrauche nach unter ihn bringen konnte. In der That ist jedoch auch die Erklärung der Aufnahme des Begriffes der Reinigung in die Tragödiendefinition nicht sowohl auf Aristoteles, sondern auf Platon verwiesen. Aristoteles gebraucht den Begriff der Reinigung fast ausschliefslich in der physiologischen Bedeutung, und es ist nicht wahrscheinlich, dafs er eine direkte Übertragung von diesem immerhin doch recht fernliegenden Gebiete auf die Kunst im Auge gehabt hat. Nur die Physiognomik bringt mit den körperlichen Veränderungen der Reinigung wenigstens schon seelische Vorgänge in Verbindung, wenn sie die enge Beziehung

von Leib und Seele damit belegt, dafs die Ärzte, indem sie den Körper reinigen, die Seele vom Wahnsinn befreien[1]). Aristoteles erwähnt nur gelegentlich der kultischen Reinigung, durch die Orest vom Wahnsinn gerettet wird[2]). Bei Platon ist hingegen der Begriff der Reinigung in seiner seelischen Bedeutung nicht nur ganz geläufig, sondern in alle Lebensgebiete hinein verfolgt, und, auch jenes Hinüberwirken der körperlichen Prozesse in das Gebiet des Seelischen, das die Physiognomik berührt, hat er nicht übergangen. Hat nun Aristoteles ein und denselben Begriff als Reinigung in der Musik und in der Tragödie im Auge, was zweifellos der Fall ist, da er die Erklärung, die er in der Politik in Rücksicht auf beide Gebiete giebt, in der Poetik nur genauer ausführen will[3]), so wird man, bei dem engen Zusammenhange von Tonkunst und Tanz, durch das Mittelglied der Musik wohl auch auf die platonischen Gedanken verwiesen, denen sich die Theorie der Tragödie des Aristoteles anschliefst. Aristoteles selbst zeigt durch die Polemik gegen Platon, wie genau er auch in diesen Fragen mit dessen Gedanken vertraut war. Die musikalische Reinigung geschieht nach Aristoteles durch Melodien und Harmonien, die nicht eine ethische, noch auch eine praktische, sondern eine enthusiastische Wirkung verfolgen. Dieser Form der Musik stellt sich auch vornehmlich die Flöte in den Dienst, die kein ethisches, sondern ein leidenschaftlich erregendes Instrument sei, das im Zuhörer nicht Belehrung, sondern Reinigung bewirke[4]). Diese enthusiastische Musik sei für die Jugendbildung unbrauchbar, hingegen neben den praktischen Weisen für die musikalischen Aufführungen der Künstler geeignet. Jeder Affekt nämlich, der in einzelnen Seelen zwar besonders heftig auftritt, finde sich auch in allen anderen, und nur das Mehr oder Weniger unterscheide sie; das gelte, wie von Mitleid und Furcht, so auch von dem Enthusiasmus, denn auch ihm seien einzelne Personen besonders erschlossen. Diese sehe man nun aus den heiligen Gesängen, wenn sie sich dem Eindrucke der die Seele aufregenden Lieder aussetzen, wiederhergestellt werden, indem sie gleichsam eine Heilung erfahren und eine Reinigung. Ein Gleiches würden nun notwendig auch die zu Mitleid und

Furcht und überhaupt zu Affekten geneigten Personen erfahren, und auch alle übrigen in dem Maſse, als sie unter solchen Affekten stehen; sie alle werden eine Reinigung erfahren, und eine mit Lust verbundene Erleichterung (κουφίζεσθαι). Ähnlich nun auch gewährten die reinigenden Melodien den Menschen eine unschädliche Freude[1]). Die Affekte werden also wie eine die Seele bedrückende Last vorgestellt, von der sie Erleichterung findet, indem sie von den Affekten gereinigt wird. Es ist ganz der nämliche Erfolg in der Musik, wie in der Tragödie; Erleichterung von dem Druck der Affekte, und Reinigung von den Affekten ist ein und dasselbe.

Platon hatte jede heftige Erregung der Affekte verworfen, und daher die Tragödie aus dem Staate und die Flöte in der Musik verbannt. Aristoteles hingegen sucht den Wert der Tragödie, der Flöte und der aufregenden Musik dadurch zu retten, daſs er sie unter den Zweck der Reinigung stellt. Ja, er hält Platon sogar darin noch eine Inkonsequenz vor, daſs er irrtümlich die phrygische Tonart neben der dorischen beibehalten habe, obgleich sie unter den Harmonien gerade das sei, was die Flöte unter den Instrumenten, und daher auch für alle bakchischen und ähnlichen Bewegungen ebenso unentbehrlich sei, wie für den Dithyrambus[2]). Hiermit wirft Aristoteles den principiellen Gesichtspunkt Platons, die wirklich ästhetische Theorie der zwei Stilarten des Schönen in ihrer Anwendung auf die Musik um, und ergänzt seinerseits, aus ganz verschiedenen Motiven, die Normaltonart des Dorischen (μέσος) durch die dem höheren Alter allein möglichen sanften Melodien (δυνατόν) und die für das Knabenalter ziemlichen (πρέπον), wie etwa die lydische es sei, zu einer jedenfalls nicht ästhetisch begründeten Dreiteilung[3]). Auſser ihnen hat er die von der Flöte und der phrygischen Tonart getragene enthusiastische Musik mit Berufung auf die Dithyramben, die bakchischen Tänze und die Heilungen durch religiöse Gesänge, in dem Begriff der Reinigung gerechtfertigt.

Aber auch Platon hatte zwar nicht in der Musik, wohl aber in dem musikalisch begleiteten und von ihm nach demselben Gesichtspunkte gegliederten Tanze, neben jenen zwei

für die Erziehung brauchbaren Grundformen, noch eine dritte erwähnt, die unmittelbar auf die aristotelische Charakteristik der reinigenden Musik und mittelbar auch auf die Tragödie hinweist.

Es gebe neben jenen zwei unbestrittenen auch noch eine bestrittene Art des Tanzes. Alles, was bakchisch sei und damit zusammenhänge, und was Tanz der Nymphen und Pane und Silene und Satyrn genannt werde und, wie man sagt, die Weinberauschten nachahmt, indem gewisse Reinigungen (καϑαρμούς) und Weihen begangen werden, diese Tanzart insgesamt sei weder als friedliche, noch als kriegerische, noch sonst irgendwie leicht zu bezeichnen. Am richtigsten scheine sie noch dadurch bestimmt zu werden, dafs man sie sowohl vom kriegerischen, als vom friedlichen Tanze abtrennt und erklärt, diese Gattung Tanz sei überhaupt keine den Staat angehende. Man lasse sie also auf sich beruhen[1]). Von denselben musikbegleiteten Tänzen hatte Platon schon früher gesprochen, indem er den engen Zusammenhang der körperlichen und seelischen Zustände behandelte. Die Heilung der Bakchantenwut geschehe durch Anwendung der Bewegungen in Tanz und Musik. Werde eine äufsere Erschütterung gegen solche Affekte in Anwendung gebracht, so überwältige die Bewegung von aufsen her die innere Bewegung der Furcht und Wut. Indem der Sturm bewältigt wird, scheint in der Seele nach dem heftigen Herzklopfen eine allen erwünschte Ruhe hergestellt zu werden. Indem sie so in Tanz und Flötenspiel die Nacht verbringen, werden sie, mit Hülfe der Götter, denen sie ein wohlgefälliges Opfer bringen, aus Zuständen des Wahnsinns wieder zur Besonnenheit gebracht[2]).

Platon vermag diese auf eine Reinigung auslaufende Art des Tanzes wegen ihres leidenschaftlichen Charakters in seine durchaus erziehliche, ethisch-praktische, staatliche Lebensdarstellung nicht aufzunehmen. Zugleich behindert ihn die religiöse Sanktion und Volkstümlichkeit, die sie gewonnen hat, an einer unbedingten Verwerfung. Er mag die erfahrungsmäfsige Wirkung jener Tänze nicht in Abrede stellen. Er hilft sich damit aus der Verlegenheit, dafs er ihnen den

staatlichen Charakter abspricht, sie auf sich beruhen läfst. Weit entschiedener ist sein Verfahren in der unmittelbar anschliefsenden Beurteilung der Tragödie [1]), bei der er solche Rücksichten nicht zu nehmen braucht. Obwohl es nur dieselben Bedenken gegen die Erregung und Nährung der Leidenschaften sind, die sie wachruft, wird ihr doch jede Berechtigung abgesprochen.

Aristoteles konnte Platon weder auf dem einen, noch auf dem anderen Wege folgen. Aus der unmittelbaren Nachbarschaft aber, in der Platon beide Gegenstände behandelt, erwachsen ihm zwei sachlich ebenso eng verbundene Aufgaben. Er mufs der bakchischen, reinigenden Musik eine gesicherte Stellung anweisen und einen Gesichtspunkt finden, unter dem die Tragödie trotz der Gegengründe Platons, trotz der Erregung der Leidenschaften, gerechtfertigt werden kann. Aristoteles schlägt den einfachsten und zunächstliegenden Weg ein. Er dehnt den Gesichtspunkt, unter dem Platon den Bakchien, wenn auch widerwillig, eine gewisse Berechtigung einräumt, auf die Tragödie aus. Hier wie dort handle es sich um Reinigung. Die enthusiastische Musik tritt als eine berechtigte neben die erziehliche, und dieselbe Anerkennung, die der Musikart nicht vorenthalten wird, kann nun auch die Tragödie beanspruchen. So bildet die pädagogische Kunsttheorie der Gesetze Platons, der Aristoteles nachweislich sehr aufmerksam gefolgt ist, insbesondere die Beurteilung der Bakchien, das natürliche Bindeglied zwischen dem physiologischen Begriffe der Reinigung, den Aristoteles sonst ausschliefslich behandelt, zu der bei ihm ganz unvermittelt auftretenden ästhetischen Reinigung in Musik und Tragödie. Alle Momente, die Aristoteles überhaupt in der übertragenen Bedeutung des Begriffes erwähnt, finden sich in der platonischen Stelle vor. Die Beziehung zwischen dem Körper und der Seele, die nach der Physiognomik die ärztliche Heilung des Wahnsinns durch Reinigung des Körpers bezeuge, ist auch hier, nur in einer edleren Form, gewahrt. Das kultische Moment, auf das sich dort die Reinigung und Errettung Orests ausschliefslich bezieht, das aber auch in den heiligen Gesängen als Beleg für die musikalische Reinigung herangezogen wird, findet auch hier

in der „Götter Hülfe“ seine Stelle. Die Flöten und die phrygischen, aufregenden Harmonien, die für die enthusiastische oder reinigende Musik in Anspruch genommen und als den Bakchien zugehörig bezeichnet wurden, fehlen hier nicht. Dort wie hier bilden die in der Seele vorhandenen Affekte den Anlafs und Rechtsgrund, um dessen willen man sich der Wirkung erregender Kunstformen aussetze. Dort wie hier werden die Affekte durch die Kunstform selbst gesteigert und dennoch wird eine Befreiung von ihnen erzielt. Die Erleichterung vom Druck der Affekte, die Reinigung von den Affekten, das Übergehen der Zustände höchster Erregung in die Besonnenheit, sind darin sehr gleichartige Vorgänge, dafs sie alle die Beseitigung der Affekte bezeichnen.

Nur in einem Punkte geht die Tragödiendefinition der Poetik über die Bestimmungen, die der Begriff der Reinigung anläfslich der bakchischen Orchestik und der reinigenden Musik in der Staatslehre findet, hinaus. Der Erfolg war dort ein blofs negativer, die Erleichterung von dem Druck der Affekte oder die Heilung von der Aufregung; und nur eine unschädliche Lust, die jene begleitete, und die bürgerliche Besonnenheit, die dieser folgte, bildeten das positive Resultat. Auch in der Tragödie werden die von ihr erregten Affekte in der Reinigung beseitigt, auch hier ist der Sturm der Leidenschaften der Gemütsstille weichend gedacht; aber es wird weder der blofs subjektive Erfolg einer unschädlichen Freude in die Definition hineingezogen, noch der praktische einer wiederhergestellten Zurechnungsfähigkeit. Zwar wird auch von der Tragödie vorausgesetzt, dafs sie eine ihr eigentümliche Lust zu bewirken habe, nämlich die aus Mitleid und Furcht durch Nachahmung zu schöpfende Lust; aber die Erregung dieser Affekte wird zugleich an die Handlung gebunden[1]), und die objektive Bestimmung der Handlung ist die Gröfse. Die Wirkung der Tragödie verklingt daher nicht mit der Befreiung von den Affekten, die sie erregt hat, in das blofs subjektive Gefühl der Erleichterung, sondern die Vorstellung der Gröfse der Handlung ist die objektive Seite ihres Erfolges, die das Spiel der Affekte überdauert und für

die Definition der Tragödie so bedeutsam ist, dafs neben ihr die ebenso selbstverständliche wie nichtssagende Lustwirkung keinen Raum gefunden hat. Aristoteles könnte von der Tragödie nicht, wie von der aufregenden Flötenmusik, der er das Ethos abspricht, sagen, hier wirke die Schau Reinigung, nicht Belehrung[1]), und die unschädliche Freude unter ihre wesentlichen Bestimmungen aufzunehmen, dürfte ihm wohl auch nicht passend erschienen sein[2]). Zur Jugenderziehung wird er zwar die Tragödie so wenig wie die enthusiastische Musik für geeignet gehalten haben, und wenn er damit den moralisierenden Abweg vermied, so sicherte ihn andererseits das Gewicht des Gehaltes der Dichtung davor, ihren Zweck aus der Schau der Handlung in die subjektive Lustempfindung zu verflüchtigen.

Als Bestimmung der tragischen Handlung hat die Gröfse den Charakter des Schmuckes, den sie der Schönheit hinzufügen sollte, weit überschritten; sie ist der mafsgebende Gesichtspunkt für die Entwicklung der Ereignisse und Gestalten, die diese Kunstform zur Darstellung bringt. Ein Bewufstsein jedoch, dafs mit der Gröfse und dem Tragischen auch über die Grenzen der Schönheit zu einem anderen Werte hinausgegangen sei, hat Aristoteles nicht zum Ausdruck gebracht. Der technische Gesichtspunkt, der die Poetik und Rhetorik beherrscht, läfst ihn die einzelnen Grundformen und Gesetze nicht in der Weise aus allgemeinen ästhetischen Werten herleiten, dafs dadurch ihr gegenseitiges ästhetisches Verhältnis zur Klarheit käme. Nur die Analogie mit dem Sprachgebrauche der Ethik stützt die Annahme, Aristoteles habe die Gröfse in jeder Form, also auch das Erhabene und Tragische, dem Schönen zugezählt.

Indem nun aber die Gröfse der Handlung und ihrer Charaktere durch das Mittel der Rede zur Entwicklung und Darstellung gelangt, müssen auch die rhetorischen und poetischen Kunstformen in ihren Dienst treten, und damit kommt denn auch in dem Begriffe der Steigerung (αὔξησις) der Gesichtspunkt des Schmuckes wieder zur Geltung. Diese Steigerungsformen werden zudem nicht als die Hülfsmittel einer besonderen Kunstform, als der folgerichtige Ausdruck

etwa der Gröfse der Charaktere, die sie darstellt, eingeführt, sondern von der Rhetorik als allen Arten der Rede gemeinsames Verfahren behandelt. Die Gröfse gewinnt dadurch die ganz äufserliche Auffassung eines willkürlich hinzufügbaren rhetorischen Kunstmittels und zufälligen Elementes der Schönheit.

Jede Rede habe es mit dem Nachweis der Gröfse oder Kleinheit der Vorzüge oder Nachteile des von ihr Dargestellten, des Guten und Schlechten, des Schönen und Häfslichen oder des Gerechten und Ungerechten zu thun, möge sie es nun an sich oder im Vergleiche mit anderem so hinstellen. Hierzu bedürfe sie denn auch der Kenntnis der Beweise, durch die Gröfse und Kleinheit dargethan werden [1]. Vorzüglich habe jedoch die Lobrede dieses Kunstmittel in Anwendung zu bringen, denn die Steigerung beruhe auf einem Übertreffen, und das Übertreffen gehöre zum Schönen. Die Lobrede setze die Handlungen als zugestanden voraus, so dafs ihr nur übrig bleibt, sie mit Gröfse und Schönheit zu bekleiden [2]. Hierzu werden nun die nötigen Gesichtspunkte und Steigerungsmittel dem Redner an die Hand gegeben, die in der späteren Rhetorik ihre Systematisierung und Vervollständigung finden [3]. Den Gegensatz der Steigerung bildet die Verkleinerung (*μειοῦν*) oder Herabsetzung (*ταπείνωσις* [4]). Wie die Rede ihren Gegenstand schmückt oder herabsetzt, so kann auch sie selbst den Charakter des Geschmückten oder Gehobenen und des Niedrigen (*ταπεινή*) annehmen [5], und unter diesem Gesichtspunkte könnten alle Formen des rhetorischen und poetischen Schmuckes dem Begriff der Steigerung zugehören, so verschieden auch die Aufgaben sein mögen, die ihre einzelnen Arten lösen.

Das Kleine.

Weit weniger entwickelt und in seinem ästhetischen Werte bestimmt wird von Aristoteles das Gegenteil des Grofsen, das Kleine. Wird ausdrücklich gesagt: die Schönheit finde sich nur in einem grofsen Körper, die kleinen hingegen seien zwar anmutig (*ἀστεῖος*), aber nicht schön [6],

so scheint damit das Kleine aus dem Kreise des Schönen ausgeschieden zu werden. Hiermit würden die vielen herabsetzenden Verbindungen übereinstimmen, in denen Aristoteles den Begriff, auch über den gewöhnlichen Sprachgebrauch hinaus, in dem Sinne des Kleinlichen zu dem positiven Werte der Gröfse in Gegensatz stellt. Nicht nur die Kleinmütigkeit (μικροψυχία) tritt der Grofsherzigkeit, die Kleinlichkeit (μικροπρέπεια) der Grofsartigkeit gegenüber, sondern auch das Kleinliche im Unrechtthun (μικραδικητής), die blofsen Übelthäter und Schelme (μικροπόνηροι) unterscheiden sich nachteilig von dem Unrecht in grofsem Stil und der Gröfse im Verbrechen (μεγαλοπόνηροι), und namentlich die Kleinlichkeit des wissenschaftlichen Geistes (μικρολογία) weise auf eine unedle Gesinnung hin, erwecke einen Verdacht, dem selbst eine berechtigte Genauigkeit des Denkens leicht verfalle [1]). Das Seelische spiegelt sich dann auch im Körper ab, wenn die Physiognomik die Kennzeichen des Kleinmütigen in Kleinheit der Gliedmafsen (μικρομελής), kleine Augen (μικρόμματος) und kleines Gesicht (μικροπρόσωπος) setzt [2]). So gilt denn auch die Gröfse des Körperbaues als Vorzug des vollkommeneren männlichen Geschlechts vor dem geringwertigeren und kleinen weiblichen, und das Kleine wird auch sonst als eine Unvollkommenheit gegenüber dem Grofsen aufgefafst, wenn nicht besondere teleologische Erwägungen das Verhältnis ändern. Die Gröfse der Brust, des Rückens, der Füfse wird als Vorzug am männlichen Körper hervorgehoben, und grofse Gliedmafsen sollen den Tapferen kennzeichnen; klein hingegen sei der Kopf und schmächtig der Leib des Weibes, und kleine Gliedmafsen und Hüften verrieten den Feigen [3]). Jedoch schon die vergleichende Betrachtung der organischen Welt und die Reflexion auf den Zweck der Körperteile läfst auch mancherlei Übelstände erkennen, die mit der Gröfse verbunden sind, und wiederum auch Vorzüge, die an dem Kleinen haften. Der Mensch sei das klügste aller Lebewesen und habe den verhältnismäfsig kleinsten Kopf, und unter den Menschen wiederum seien die kleinköpfigen die klügeren [4]). Dem Tapferen wird eine kleine Stirn, dem Stumpfsinnigen und Faulen eine grofse zu-

gesprochen, und die Kleinen seien überhaupt schnelleren Geistes [1]). Schon die aristotelische Theorie des Mittelmafses mufs auch der Gröfse ihre Grenzen setzen, und das Unendliche liegt ihm überall jenseits des Schönen. Auch wenn die Schönheit an die Gröfse gebunden wird, fällt das Kleine deshalb nicht dem Häfslichen zu, sondern neben einzelnen Zügen der Schönheit, wie dem Ebenmafs, die es bewahrt, wird ihm in der Anmut ein eigener ästhetischer Wert zu teil, der dem Grofsen als solchem nicht zugänglich ist [2]).

Der Begriff des Anmutigen (ἀστεῖος) scheint die Schönheit nur in einer anderen Richtung, wie das Erhabene, zu einer charakteristischen Form abzuwandeln, obwohl mit dem Unterschiede, dafs hier die Abweichung von dem eigentlich Schönen unmittelbar in das Bewufstsein fällt, während sie dort sich kaum mittelbar im Sprachgebrauche fühlbar macht. Aristoteles hat für den Begriff der Anmut einen anderen Ausdruck gewählt, als den in der Dichtung und Kunstkritik üblichen (χαρίεις). Er ist auch hierin Platons Vorgange gefolgt, hat den Begriff aber vorzugsweise auf den poetischen und rhetorischen Schmuck der Rede bezogen [3]). Da er neben jenen Einzelheiten, die der Rede Anmut verleihen, auch den Körper anmutig nennt, so könnte die Einheit des Begriffes etwa dadurch gewahrt erscheinen, dafs auch die Körperanmut nur einzelne Züge der Schönheit, wie etwa das Ebenmafs, aufweise. Gerade das Ebenmafs aber wird von Aristoteles nicht als kosmetisches Element, sondern als eine beherrschende Grundform der Erscheinungen gedacht. Soll aber auch die Anmut den Körper als Ganzes charakterisieren, so ist es wahrscheinlicher, dafs Aristoteles für seinen Ausdruck eine ähnliche Verschiedenheit der Bedeutung in Anspruch nahm, wie sie auch in der Bezeichnung der Dichtung für diesen Begriff vorlag. Die rhetorische Bedeutung der Anmut würde sich daher jener Seite des Begriffes anschliefsen, die in der körperlichen Erscheinung zwar nur auf einzelne sprechende Züge Anwendung fand, um so mehr aber in Klang und Rede und dem seelischen Leben ihren Spielraum gewann und namentlich auch das übliche Lob der Dichter und ihrer Gesänge bildete. Der Beziehung des Begriffes auf den Körper hinwiederum hat viel-

leicht Aristoteles zuerst diese bewufste Einschränkung auf das Kleine gegeben, die zwar auch dem Sprachgebrauche der Dichtung zu Grunde liegen mochte, aber doch erst von der späteren reflektierenden Lyrik in vielfachen Wendungen direkt behandelt wurde. Die begriffliche Einheit hingegen dieser zwei Bedeutungen der Anmut tritt auch bei Aristoteles nicht mit Klarheit hervor, was schon dadurch erschwert werden mufste dafs er das Wort auch noch in einem dritten, engeren Sinne für das Scherzhafte oder Witzige gebraucht[1]).

Es sind zwei oder genauer drei Elemente, auf die Aristoteles die Anmut der Rede zurückführt: die Metaphern, die Antithese und die Veranschaulichung (*πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν*), und sie werden bald isoliert, bald zusammenwirkend gedacht[2]). Weist die Forderung der Anschaulichkeit darauf hin, dafs die Anmut als eine der Schönheit verwandte ästhetische Kategorie aufgefafst werden mufs, so wird wiederum von der Metapher wiederholt und nachdrücklich behauptet, dafs sie nicht lehrbar sei, sondern ihre Quelle in der Naturbeanlagung des Einzelnen habe[3]). Die Erklärung der Wohlgefälligkeit der Metaphern und Antithesen geschieht freilich nur sehr äufserlich durch das immer wieder angezogene Argument einer Erweiterung der Erkenntnis und Befriedigung des Wissenstriebes. Die näheren Bestimmungen jedoch, von denen jene Befriedigung abhängig gemacht wird, verweisen auf tiefere und wertvollere Gedanken.

Das Lernen müsse zunächst ein leichtes und schnelles sein (*ῥαδίως. ταχεῖα*), um Lust zu bereiten und die Sache anmutig zu machen[4]). Es müsse daher einerseits überhaupt immer ein Zuwachs der Erkenntnis stattfinden, wie ja schon sprachlich die ungewöhnlichen Worte (*γλῶτται*) erfreulicher seien, als der gewöhnliche Ausdruck. Die Metapher nun enthalte am meisten Neues. Wenn sie beispielsweise das Alter eine Stoppel nenne, so liege darin neben der Bereicherung der Vorstellungen auch noch eine Erkenntnis aus dem Gattungsbegriffe, da beides Zustände des Welkens seien. Auch das Gleichnis (*εἰκών*) teile zwar diesen Vorzug, aber durch den vergleichenden Zusatz nehme es wiederum der Seele den Anstofs zum Nachdenken, und sei daher weniger anmutig

als die Metapher. Aus demselben Grunde seien auch solche rhetorische Syllogismen oder Enthymeme anmutend, die eine schnelle Erkenntnis bewirken, aber auch sie dürften nicht derartig auf der Hand liegen, dafs sie jedem ohne alles Suchen klar sind[1]).

Andererseits aber müsse die Erkenntnis doch auch schnell einleuchten, und daher trete schon durch seine gröfsere Länge das Gleichnis hinter die Metapher zurück. Ist die Sache ausgesprochen, so dürfe auch ihr Sinn nicht dunkel bleiben, sondern Ansprechen und Verstandenwerden müfsten zusammenfallen, oder die Vernunft dürfe doch nur um ein Weniges zurückbleiben. Daher müsse die Metapher zwar den natürlichen, aber doch nicht zu offenkundigen Zügen der Dinge entnommen werden, wie es ja auch in der Philosophie die Aufgabe des Scharfsinnes sei, das Gleiche in noch so entfernt liegenden Vorstellungen zu entdecken[2]). In diesem plötzlichen Einleuchten eines bisher Unbekannten sieht Aristoteles nun auch den Berührungspunkt dieser Formen der Anmut der Rede, mit dem engeren Begriffe des Geistreich-Witzigen, für den Aristophanes und auch Platon das Wort gebrauchten[3]).

Auch das Geistreich-Witzige (*ἀστεῖα*) bestehe meist in einer Metapher, nur sei sie hier mit einer getäuschten Erwartung verbunden. Denn weit einleuchtender mache es der Gegensatz, dafs eine Erkenntnis stattgefunden habe, indem sich die Seele gleichsam eingestehe: wie wahr ist das, und ich griff so fehl! Auch die geistreichen Sentenzen (*τῶν ἀποφθεγμάτων τὰ ἀστεῖα*) beständen darin, dafs das nicht ausgesprochen wird, was sie besagen wollen, wie denn auch die gut erdachten Rätsel (*τὰ εὖ ᾐνιγμένα*) ihren Reiz daher hätten, dafs eine Belehrung durch Metaphern eintrete. Ferner gehöre hierher auch, was Theodoros „das Unerhörte sagen" (*καινὰ λέγειν*) genannt habe, das dadurch entstehe, dafs etwas gegen die Vernunft zu verstofsen scheine, oder, wie jener sich ausdrückte, der vorgefafsten Meinung nicht entspreche, sondern den Parodien (*παραπεποιημένα*) im Lächerlichen gleiche. Auch die spöttischen Wortverdrehungen (*παρὰ γράμμα σκώμματα*) wirkten ähnlich, da sie enttäuschten und der Zuhörer

das nicht erwarte. Es müfste die Sache jedoch alsfort beim Aussprechen einleuchten, denn die Wortverdrehung bewirke, dafs nicht das, was das Wort besagt, sondern das, worin es verkehrt ist, ausgesprochen wird. Auch die geistreichen Wortspiele (ἀστεῖα. ὁμωνυμίαι) seien von dieser Art. Es werde etwas gesagt, was niemand erwartet, und doch werde es in seiner Wahrheit erkannt. Das Gelingen hänge davon ab, dafs der Gleichklang oder die Metapher das Wort in passender Weise herbeiziehe. Auch die Sprichwörter (παροιμίαι) seien Metaphern durch Übertragung von Art auf Art. Der Vorgang sei in allen diesen Fällen der gleiche; je kürzer aber und gegensätzlicher der Gedanke gefafst sei, desto mehr gefalle er, weil die Erkenntnis durch den Gegensatz sich eindringlicher, durch die Kürze leichter vollziehe [1]).

Zu den Formen, in denen es sich um die Anmut des Gedankengehaltes (κατὰ τὴν διάνοιαν τοῦ λεγομένου) handle, trete die Anmut des Ausdruckes (κατὰ δὲ τὴν λέξιν) teils in Redewendungen (σχήματι), wie in den Antithesen (ἀντικειμένως), teils in der Wahl der Worte (τοῖς δ᾽ ὀνόμασι), als Metaphorisches oder als Veranschaulichung, hinzu. Die Anschaulichkeit (πρὸ ὀμμάτων) bestehe darin, dafs man den Gegenstand in Handlung und Thätigkeit begriffen vorstellt (ἐνεργοῦντα σημαίνει), wozu auch die Weise Homers gehöre, durch Metaphern das Unbeseelte zu beseelen, denn die Beseelung lasse die Dinge thätig erscheinen [2]). Je mehr von diesen Formen die Darstellung verbindet, desto anmutiger werde sie; so könnten die Worte zugleich metaphorisch sein, in Antithese stehen, einen Gleichklang bilden und eine Thätigkeit bezeichnen [3]).

Nachdem Aristoteles diese ganze Gruppe von Redeformen unter dem Begriffe des Anmutigen abschliefsend zusammengefafst hat, berührt er noch kurz die Hyperbel. Auch die besten Hyperbeln seien Metaphern; aber er zählt sie doch nicht den Formen bei, die der Rede Anmut verleihen sollten. Die Hyperbeln hätten etwas knabenhaft Überschwängliches (μειρακιώδεις) an sich, sie drückten eine starke Erregung aus und würden daher gern dem Zorn in den Mund gelegt. Namentlich die attischen Redner bedienten sich ihrer,

im Munde des reiferen Alters hingegen seien sie unschicklich[1]). Die Hyperbel würde Aristoteles also wohl den Steigerungsformen zugezählt und damit in den Dienst der Gröfsenvorstellung gestellt haben, während gerade die Gröfse in allen diesen Formen des Anmutigen keinerlei Erwähnung finden konnte. Wie die Dichtung den glücklichen Augenblick (*καιρός*) den Gott des von den Chariten und Musen geleiteten Künstlers nannte, und wie sie vorzüglich den Dichtern und ihren Gesängen den Preis der Anmut spendete[2]), so hebt nun auch die Theorie des Aristoteles hervor, diese Anmut der Rede lasse sich nicht lehrhaft überliefern, sondern nur aus der individuellen Naturanlage und der eigenen Ausübung schöpfen. Die Originalität, das Überraschende, das Geistreiche, das Unerhörte, das momentan Einleuchtende und das Kurzgefafste sind die Eigenschaften, die der Rede Anmut geben; das Triviale, Weitläufige, der Gemeinplatz vereitelten diesen Erfolg. Wie die Wirkung dieser Formen sich zeitlich auf das kleinste Mafs, auf den Augenblick konzentriert, so wird hier auch auf eine gleichsam räumliche Präsenz (*πρὸ ὀμμάτων*), auf die Veranschaulichung, auf die lebendige Wirksamkeit und Beseelung Gewicht gelegt.

Die von der Gröfsenvorstellung getragenen tragischen Affekte bringen die allgemeinen Geschicke der Menschheit in dem Gewande uralt überlieferter Geschichten zur Darstellung. Sie stützen sich auf die Sympathie, auf Gleichheit und Ähnlichkeit, auf das die Einzelnen verbindende allgemein Menschliche. Die Anmut hingegen hebt den Gegensatz der Individualitäten in das Bewufstsein (*ὡς ἀληθῶς, ἐγὼ δ᾽ ἥμαρτον*), greift nach dem Neuen und gehört der Gegenwart an. Was der Dichter nur durch sich selbst besitzt, das weifs er auch seinem Gegenstande zu verleihen, wenn er ihm das Neue in den Mund legt, ihn Unerhörtes sagen läfst und selbst dem Unbelebten seine Seele leiht. Während in der körperlichen Erscheinung die Anmut nur in der Gestalt des Kleinen der Gröfse der Schönheit gegenübertreten kann, hebt sie sich auf seelischem Gebiete in dem Individuellen einer überraschenden, anschaulichen Wirklichkeit von der Gröfse der Handlungen und Charaktere ab, in denen die allgemeinen geisti-

gen Mächte sich, innerhalb der Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen, zu notwendigen Geschicken gestalten.

Wie Aristoteles den Begriff durch das Beispiel der entdeckenden philosophischen Produktivität beleuchtet, so führt er ihn an der Hand der erfindenden Thätigkeit des Dichters bis auf das Gebiet des Lächerlichen herab, sofern auch dieses sich noch in gedankenmäfsigen Formen bewegt. Auch dieses Hinübergleiten des Ausdruckes in das Gebiet des Scherzhaften und Lustigen fand sich schon im platonischen Sprachgebrauche vor. Aristoteles hat den dichterischen Ausdruck für Anmut (χάρις) in der ästhetischen Terminologie noch mehr als Platon vermieden, weil er das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung zur Bezeichnung der praktischen Werte der Dankbarkeit und freundlichen Gesinnung verwandte. Nur als Citat bringt er es in jenem Sinne, oder ganz ausnahmsweise und mit dem Vermerk, dafs er das Wort hier anschaulich fasse, sagt er gelegentlich: Auch wenn die Form der Nase von ihrer schönen Gestalt, der geradlinigen, zur Habichtsnase oder Stumpfnase abweiche, gewähre sie doch noch einen anmutigen Anblick (χάριν ἔχουσα πρὸς τὴν ὄψιν); erst wenn das Mafs hierin überschritten sei, werde es anders [1]). Ausnahmsweise wird auch für den aristotelischen Begriff der Anmut jener poetische Ausdruck gebraucht, wenn etwa von der Herabsetzung der eigenen Vorzüge, von der sokratischen Ironie und Verstellung, gesagt wird: wer sie mafsvoll ausübe und zwar hinsichtlich solcher Dinge, die nicht gar zu offen vor aller Augen liegen, zeige ein anmutiges (scherzhaftes) Wesen (χαρίεντες); obwohl hier auch schon die gewöhnlichere Bedeutung „gebildet" vorliegen könnte [2]). Die Definition des Wortes hat ausschliefslich den sittlichen Vorzug einer uneigennützigen Gunst gegen andere im Auge [3]), und da eine solche Denkweise ein allgemeines Wohlwollen voraussetzt, bezeichnet das Wort dann auch die Tüchtigen (χαρίεντες) in jeder Beziehung, in theoretischer Richtung die Bildung, in praktischer die Würde, in politischer die bürgerliche Rechtschaffenheit hervorhebend [4]). Nur gelegentlich und vereinzelt braucht Aristoteles eine Abwandlung des Wortes, wenn er den Zaunkönig, den kleinsten Vogel, ein anmutiges (εὔχαρι) und wohlgebautes

(εὔρυθμον) Vöglein nennt, oder wenn er verlangt, der Marktplatz solle durch die Ringbahnen der Männer anmutiger ausgestattet werden [1]). Eine gänzliche Verwirrung der Begriffe hingegen würde veranlafst werden, wenn man, wie versucht worden ist, den aristotelischen, rein psychologischen Begriff des Angenehmen (ἡδύς) für die Anmut in Anspruch nehmen wollte. Man vermischt hierbei erstens den dichterischen, übertragenen, objektiven und ästhetischen Begriff des Süfsen (ἡδύς = γλυκύς) mit der Anmut, mit der er keineswegs zusammenfällt, und man übersieht sodann, dafs jener objektive ästhetische Sinn des Wortes schon bei Platon sehr zurücktritt und Aristoteles vollends nicht mehr geläufig ist. Das Süfse (γλυκύς) hat sich im philosophischen Sprachgebrauche vom Angenehmen (ἡδύς) getrennt und bei Aristoteles ausschliefslich die historische Bedeutung einer Qualität des Geschmackes. Das Angenehme hingegen ist ganz in das subjektive Gebiet gerückt und bezeichnet das psychologische Grundphänomen der Lustempfindung, die jede naturgemäfse Thätigkeit des Körpers und der Seele begleitet. Da jede Thätigkeit eine ihr entsprechende Lust zur Folge hat, so mufs auch jede Form der ästhetischen Auffassung ein ihr zugehöriges Angenehme haben, mit dem dann wohl auch der Kürze halber der Zweck dieser Thätigkeit bezeichnet werden kann. So soll die Tragödie die ihr eigene Lust und keine fremdartige bewirken, wobei keineswegs das Angenehme als der ganze Zweck der Tragödie oder als eine objektive Bestimmung derselben angesehen ist, denn mit demselben Rechte liefse sich auch der Zweck der Tugend in die Lust verlegen. Wird nun dieses Angenehme mit Anmut übertragen, so müfste die Anmut mit allen ästhetischen Kategorien verbunden werden, und die das Schauern erregende Gröfse der tragischen Affekte würde so gut wie das Lächerliche einen Zusatz von Anmut erfordern. So wahr dieses an sich sein könnte, und so leicht man dadurch den Übergang auf die hohe Anmut zu gewinnen scheint, die Winckelmann der griechischen Kunst zusprach, so völlig unbegründet wäre es, diese Gedanken für eine aristotelische Lehre auszugeben. Der einzige Anknüpfungspunkt, der für ein solches Mifsverständnis vorliegt, ist, dafs Aristoteles,

wie er gelegentlich die Freundschaft der Würze (ἥδυσμα) der Speisen vergleicht, nun auch von einigen ästhetischen Gegenständen diesen Ausdruck braucht. Er warnt davor, die Beiwörter nicht als Würze, sondern als Hauptkost gebrauchen zu wollen, er spricht in der Tragödiendefinition von einer versüfsten (ἡδυσμένῳ) oder dichterischen oder mit Rhythmus, Harmonie und Melodie versehenen Sprache, nennt gegenüber den der Tragödie wesentlichsten Elementen das Lied die bedeutendste unter ihren Versüfsungen, und sagt von der Musik, sie gehöre von Natur zu dem Angenehmen (τῶς ἡδέων) oder mit Lust verbundenen Dingen (ἡδυσμένων)[1]. Hier berührt sich der Begriff allenfalls mit dem Kosmetischen, behält aber seine spezifisch-subjektive Bedeutung bei. Das Angenehme ist an sich ein völlig neutraler Wert, der allen normalen Thätigkeiten, theoretischen so gut wie praktischen und ästhetischen, verbunden ist, und daher auch die verschiedensten ästhetischen Kategorien wohl begleiten, nie aber einer derselben zum Ausdruck dienen kann. Aristoteles fügt daher wohl auch, wenn es sich um eine ästhetische Lustwirkung handelt, eine Bedingung hinzu und sagt: in der Anschauung oder Betrachtung Lust bewirkend (ἡδὺν ὄντα ἰδεῖν πρὸς ἀπόλαυσιν. ἡδὺς ἰδεῖν)[2]. Stets aber hat man, wenn nur die Lustwirkung eines Gegenstandes angeführt wird, erst aus dem Zusammenhange zu erschliefsen, welcher ästhetischen Kategorie ihr Ursprung und ihre nähere Bestimmung zuzuschreiben ist. So darf man, wenn die Physiognomik, gegenüber dem wohlgebildeten und grofsen Fufse des Mannes, den kleinen, schmalen und ungegliederten, zierlichen Fufs des Weibes: mehr dem Anblicke nach angenehm als kraftvoll, nennt, nach der Analogie der Stelle über die Anmut des Kleinen, wohl schliefsen, Aristoteles habe dem Bau des weiblichen Fufses zwar nicht Schönheit, wohl aber Anmut zugesprochen. Die Anmut hätte also in diesem Falle als die Quelle und nähere Bestimmung der Lustwirkung zu gelten. Dieselbe Kategorie der Anmut ist daher wohl auch für die Gestalt des Weibes überhaupt bestimmend gedacht, wenn von der Zierlichkeit (κομψοτέρους) des Fufses zum Körperbau fortschreitend gesagt wird: auch die ganze Form des weiblichen

Leibes (τοῦ σώματος ὅλην μορφήν) sei mehr angenehm als edel (ἡδίω μάλιστ' ἂν ἢ γενναιοτέραν), weniger nervig, weicher und in der Muskulatur fliefsend [1]).

Dieser Gegensatz einer an die Gröfse gebundenen Schönheit und der mit dem Kleinen verbundenen Anmut spricht sich nun auch in dem Gedanken der Physiognomik aus, dafs das ganze Tierreich zwei Formengeschlechter (εἰς δύο μορφάς) unterscheiden lasse, die ihren nächsten Ausdruck zwar in dem, auch schon von Platon in dieser Richtung verwerteten, Gegensatz des Weiblichen und Männlichen finden, dann aber auch durch die vortreffliche morphologische Charakteristik des Löwen und des Panthers veranschaulicht werden. So viel unechte Bestandteile die Physiognomik auch in sich bergen mag, so lassen sich doch auch aristotelische Gedanken in ihr nicht verkennen, und es wäre schwer, zu sagen, wem anders man denn wohl die in allen Einzelheiten meisterhafte, aus der schärfsten Beobachtung erwachsene Schilderung der beiden Geschlechter, wem die so glückliche Aufnahme jenes Beispieles aus dem Tierreich, ja wem man auch nur den so knappen Wortlaut zutrauen sollte, in dem die physiognomische Zeichnung dieser Typen vorliegt [2]).

Dem Gedankengange Aristoteles' gliedert sich diese Theorie der Physiognomik anstandslos ein. Platon hatte in dem Schönen den ganz allgemeinen Gegensatz zweier Grundformen, des Energischen und Gehaltenen, aufgewiesen, die er dann aber zu einem harmonischen Ausgleiche zusammenführen wollte. Nach Aristoteles ist das Schöne zunächst durchaus einheitlich aufgefafst und die platonische Zweiteilung übergangen; erst die Gröfsenvorstellung, die Platon seinerseits unberücksichtigt liefs, führt ihn zu einer Scheidung der Werte, in der sich das Grofse der Schönheit verbindet, das Kleine hingegen als Anmut Geltung schafft. Das Grofse und Kleine jedoch, ähnlich wie es Platon mit dem Energischen und Gehaltenen gethan, in einer höheren Form zu einem Ausgleich zu bringen, bietet an sich schon Schwierigkeiten und lag der realistischen Anschauungsweise des Aristoteles ferner. So tritt denn die Anmut nur in der Form des Schmuckes der

Rede in der Dichtung in eine Verbindung mit der Gröfse der Handlungen und Charaktere, die dort entwickelt wird, während in der körperlichen Erscheinung das Schöne im Grofsen, die Anmut im Kleinen eine ähnliche Trennung erfahren, wie die zwei Geschlechter oder die Typen der Tiere, an denen sie ihre auffälligste Darstellung finden. Zugleich aber verschiebt sich dieser schärfere Gegensatz bei Aristoteles infolge des Vorzuges, den er dem Grofsen gegenüber dem Kleinen einräumt, aus der Koordination seiner Glieder bei Platon in eine Abstufung des Wertes. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, welchem Geschlechte Aristoteles den Vorzug giebt, und auch der Löwe ist nach jener Zeichnung eine vollkommenere Gestalt, als der Panther. Daher tritt nun auch die Besonderung der Werte des Schönen bei Aristoteles noch mehr als bei Platon zurück, und an die Stelle der Betrachtung und Gliederung des Allgemeinen setzt er die Beurteilung des Einzelnen, in der eben nicht die ästhetischen, sondern die historischen Prädikate bestimmend sind. Die in der Dichtung sich der Anmut anschliefsenden Kategorien des Lieblichen und Süfsen kommen nur ganz vereinzelt vor, wie etwa auch von der milden (ἀσμένη) Stimme des Gehaltenen gesprochen wird [1]).

Die Beziehung des Tragischen zur Gröfse könnte erwarten lassen, dafs dem Kleinen hinwiederum in dem Lächerlichen (γελοῖον) eine Rolle zugewiesen würde. Auch die Verbindung der Anmut mit einzelnen Formen des Lächerlichen unter einer Bezeichnung (ἀστεῖος) könnte diese Erwartung rechtfertigen. Wie jedoch das Tragische bei Aristoteles nicht mehr, wie bei Platon, der Gattungsbegriff für das Epos und die Tragödie ist, sondern an seine Stelle ein wesentlich ethisch gefärbter Begriff, das Würdige (σπουδαῖος), getreten ist, so geht Aristoteles auch in der Einführung des Lächerlichen nicht von dem ästhetischen Gegensatze zum Tragischen, sondern von dem sittlichen Gegensatze zum Würdigen aus. Aristoteles macht es nicht fühlbar, dafs er den geistvollen Exkurs Platons über das Lächerliche im Philebos kannte. Seine Auffassung des Lächerlichen steht dem ästhetischen Werte nach wohl unter den Gedanken Platons, aber das hindert nicht, dafs er das Phänomen selbst mit Schärfe ins Auge

fafst und hier gerade solche Seiten heraushebt, die Platon übergangen hatte. Aristoteles geht nicht, wie Platon, gleichsam von einem Weltbegriffe des Tragischen und Komischen aus, sondern von dem Gegensatze der Kunstformen und der Tragödie und Komödie. Die Komödie wird, wie die Tragödie, aus dem Gegensatze der nachgeahmten würdigen (σπουδαῖος) und unwürdigen (φαῦλος) Handlungen, der Tugend und Schlechtigkeit, des Besseren und Schlechteren hergeleitet. Dem Maler Polygnot tritt Pauson, dem Homer treten die Parodien des Hegemon von Thasos und die Delias des Nikochares gegenüber. In demselben Gegensatze soll nun auch die Komödie zur Tragödie stehen; jene soll schlechtere, diese bessere Handlungen nachahmen [1]). Auch hier wird der Wert des nachgeahmten Gegenstandes auf den Wert der nachahmenden Person zurückgeführt: die Dichtkunst scheide sich nach den Charakteren der Dichter. Die Würdigeren ahmten schöne Handlungen entsprechender Personen nach, die Leichtsinnigeren hingegen ahmten unwürdige Handlungen nach, indem sie zuerst Schmähliedér dichteten, wie andere Hymnen und Preislieder [2]). Wie aber Homer der gröfste Dichter des Würdigen gewesen sei, so habe er auch die Formen der Komödie zuerst festgesetzt, indem er nicht die Schmähung (ψόγος), sondern das Lächerliche (γελοῖος) in die Handlung brachte, so dafs sich seine Margitas ähnlich zur Komödie verhalten habe, wie die Ilias und Odyssee zur Tragödie. Auch das jambische Versmafs, das seinen Namen von dem Schmähen führe, habe sich dieser Dichtung verbunden [3]). Mit dem Aufkommen der Tragödie und Komödie hätten sich nun, je nach ihrer Naturanlage, die einen anstatt der Jambendichtung der Komödie, die anderen anstatt der Ependichtung der Tragödie zugewandt, da die Formen der letzteren gröfser und ehrwürdiger seien, als die der ersteren [4]). Mit der Aufnahme des Lächerlichen zum Thema der Darstellung tritt die Komödie, in ähnlicher Weise die Entwicklung abschliessend, an die Stelle der Schmählieder, wie die Tragödie nicht nur zeitlich das Epos ablöst, sondern es auch als die höhere Kunstform ersetzt [5]). Damit ist zugleich theoretisch ausgesprochen, was bei Platon sich nur dem Sprachgebrauche oder dem Gedankengange ent-

nehmen liefs, dafs zwischen dem Verlachen und Belachen ein principieller Unterschied bestehe, und nur das letztere in die Kunstform der Komödie Aufnahme finden solle. Aber auch diese wichtige Einsicht vermag die Komödie nicht aus der untergeordneten Stellung zu erheben, in die eine moralisch bestimmte Gliederung der Kunst sie zum Epos und der Tragödie gebracht hat. Schon aus der Geschichte der Komödie standen Aristoteles nur wenig Daten zur Verfügung, und sie waren nicht geeignet, eine tiefere Auffassung anzuregen. Ihre Entwicklung sei im Gegensatze zur Tragödie unbekannt geblieben, weil man sich mit ihr nicht ernstlich Mühe gegeben habe[1]). Aristoteles erwähnt den Anspruch, den die Megarenser in Griechenland und Sizilien auf die Erfindung der Komödie erhoben, wie ja auch Aristophanes einige niedrige Formen des Lächerlichen auf Megara zurückführt. Man habe den Namen der Komöden von ihrem Umherziehen in den Dörfern hergeleitet, da sie in den Städten mifsachtet gewesen seien[2]). So knüpft sich nicht etwa die Anerkennung einer gesunden Volkstümlichkeit an die Vorgeschichte der Komödie, sondern nur die Nichtachtung ihrer ursprünglich rohen Formen. Wie die Tragödie von den Chorführern der Dithyramben improvisiert worden sei, so habe sich die Komödie den phallischen Gesängen angeschlossen, die noch jetzt in vielen Städten fortbeständen[3]). Obwohl es schon vor Homer zweifellos vielfache Schmähgedichte gegeben habe, so sei doch keines davon bekannt. Homers Margites gilt zugleich als das älteste bekannte Beispiel für diese Dichtungsart und als ihre wesentlichste Reform[4]). Aufser Homer werden als Komödiendichter genannt Epicharmos aus Sizilien und aus späterer Zeit Chionides und Magnes. Erst spät habe der Archon in der Komödie die Freiwilligen durch einen Chor ersetzt, und erst seit sie eine gewisse Gestalt gewonnen habe, würden auch ihre Dichter erwähnt. Wer jedoch hier die Masken erfunden, oder die Prologe, oder die Mehrheit der Spieler, und was noch dazu gehört, eingeführt habe, sei unbekannt. Die Dichtung der komischen Handlung hätten Epicharmos und Phormis gelehrt, wie sie denn auch ursprünglich von Sizilien her übernommen sei. In Athen hätte hingegen

zuerst Krates die Form der Jamben verlassen und allgemein gehaltene Reden und Handlungen gedichtet[1]).

An diese spärlichen Bruchstücke der geschichtlichen Überlieferung knüpft nun Aristoteles eine Art Definition der Komödie, die vielleicht in dem Grade allgemeiner gehalten sein durfte, als diese Kunstform an Wert unter die Tragödie zurücktrat. Die Komödie sei zwar eine Nachahmung des Unwürdigen, aber doch nicht seiner ganzen Schlechtigkeit nach, da das Lächerliche nur ein Teil des Häſslichen wäre. Das Lächerliche nämlich sei ein Fehlen und ein schmerzloses und nicht verderbliches Häſsliche. Wie ja auch die lächerliche Maske etwas Häſsliches und Verzerrtes sei, ohne doch Leid zu verursachen[2]).

Mochte auch Aristoteles diese Definition später noch genauer ausgeführt haben, schon diese uns allein erhaltene Formel bezeichnet das Lächerliche in seinem Unterschiede von Spott und Schmähen als den wesentlichen Inhalt der Komödie. Nur eine unmittelbare Folge dieser Bestimmung wird noch erwähnt, die jedoch der Komödie mit der Dichtung überhaupt gemein ist, das Typisch-Allgemeine ihrer Charaktere. Die Komödie habe diese Forderung der Dichtung dadurch offen zum Ausdruck gebracht, daſs sie die Handlung nach dem Gesichtspunkte der Wahrscheinlichkeit komponierte, und daher beliebige Namen für ihre Personen gebrauchte, und nicht wie die Jamben über einzelne Personen dichtete[3]). Denn nicht das Geschehene zu erzählen sei des Dichters Aufgabe, sondern was wohl hätte geschehen können, und das der Wahrscheinlichkeit nach Mögliche und Notwendige. Nicht durch metrisches und unmetrisches Sprechen unterscheide sich der Dichter und der Geschichtschreiber. Man könnte den Herodot in Metren bringen, aber er wäre mit dem Metrum um nichts weniger ein Geschichtschreiber, als ohne das Metrum. Dadurch hingegen unterschieden sich beide, daſs der eine das Geschehene erzählt, der andere das, was hätte geschehen können. Darum sei die Dichtung philosophischer und würdevoller, als die Geschichte, weil sie mehr das Allgemeine, die Geschichte aber das Einzelne im Auge habe. Das Allgemeine nämlich bestehe darin, dass man einen

bestimmten Charakter nur solches reden und thun lasse, was ihm nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zukomme. Dieses besage die Dichtung denn auch durch ihre Namengebung. Was Alkibiades that oder erlitt, sei ein Einzelnes; allgemein aber sei, was man in der Komödie einem beliebigen Namen zuschreiben könne, oder wofür man in der Tragödie, um des Glaubens an die Möglichkeit willen, zwar zum Teil die geschichtlichen Namen noch beibehalte, ohne sich jedoch streng an die Geschichte zu binden [1]).

In der tragischen Reinigung hatte Aristoteles einen Begriff, den Platon ihm mehr zufällig an die Hand gab, benutzt, um damit die Bedenken niederzuschlagen, die Platon zur Verwerfung der Tragödie führten, und zugleich um eine sachliche Rechtfertigung der positiven Bedeutung dieser Kunstform zu gewinnen. Hier hingegen knüpft er an ein Zugeständnis an, das die Ideenlehre selbst Platon schon nahegelegt hatte, um es nicht nur als ein allgemeines Princip der Dichtkunst zu formulieren, sondern damit auch die Einwürfe erfolgreich abzuweisen, die Platon gegen den Wert der gesamten nachahmenden Kunst erhoben hatte. Dafs die Kunst, auf die Ideen blickend, über die Erscheinung hinausgreifen könne, dafs sie den Ideen Näherstehendes, als es die Wirklichkeit ist, zu schaffen vermöge, war Platon wohl vorzüglich durch die Werke der bildenden Kunst in das Bewufstsein getreten [2]). Dafs die Dichtkunst dieses Ziel wirklich verfolge, dafs hierin ihre geistige Bedeutung und die Rechtfertigung der Nachahmung liege, dafs sie in Richtung der philosophischen Erkenntnis über die Geschichte hinausführe, dieses stellt Aristoteles der platonischen Nichtachtung der Nachahmung entgegen, die gerade der Dichtung gegenüber am schroffsten hervorgetreten war. So wenig wie Platon hat freilich auch Aristoteles an dem Begriffe der Nachahmung selbst einen Anstofs genommen, vielmehr mufs er um der theoretischen Begründung willen und wegen der Anerkennung, die er dadurch erst dem Begriffe zuführt, als der eigentliche Vertreter dieser Lehre gelten.

Dafs sie keine Individuen, sondern allgemeine Gestalten oder Typen schaffen, spricht Aristoteles zwar der Komödie und

der Tragödie gemeinsam zu. Aber auch hier weiſs die Schärfe seiner Beobachtung einen bedeutsamen Unterschied wahrzunehmen und geistreich zu begründen. Während die Komödie ihre Namen völlig frei erfinde und eben damit die Allgemeinheit ihrer Gestalten offenbare, hafte die Tragödie zu groſsem Teil noch an den historischen Namen. Der erforderliche Glaube an die Möglichkeit der Sache bedürfe hier einer Unterstützung durch das Geschichtliche. Was als wirklich geschehen gilt, das leuchtet auch als möglich ein.

Weiter auf den Grund dieser Erscheinung und damit auf den tieferen Unterschied des Tragischen und Komischen ist Aristoteles freilich nicht eingegangen. Er hat auch nicht die Folgerung gezogen, daſs der Komödie, um ihrer leichteren Ablösbarkeit von der realen Individualität willen, eine gröſsere Allgemeinheit der Handlungen eigen sei, als der Tragödie. Der Begriff ist nur negativ gegen das historisch Thatsächliche gerichtet, nicht komparativ in Rücksicht der Allgemeingültigkeit gedacht. Diese, den beiden Kunstformen gleicherweise zugesprochene Allgemeinheit hindert daher auch nicht die Forderung der Anschaulichkeit, also einer Individualisierung in den Grenzen jener Allgemeinheit, für sie zu erheben. Diese Anschaulichkeit ward insbesondere schon für die Anmut der Rede gefordert, der auch bereits einige Formen des Lächerlichen zugezählt wurden, in welches Aristoteles jetzt das Wesen der Komödie setzt. Nur über den Begriff des Lächerlichen giebt Aristoteles noch einige Bemerkungen, die über die spärlich erhaltenen Bruchstücke der Komödientheorie hinausreichen.

Schon das Lachen überhaupt faſst Aristoteles als einen seelischen, in der Vernunft bedingten Vorgang auf. Weit entfernt, das Lachen etwa aus dem Kitzel zu erklären, leitet er vielmehr den Kitzel aus dem seelischen Vorgang des Lachens her, so daſs die Erscheinung des Lächerlichen und des Kitzels auf einen gemeinsamen geistigen Ursprung zurückgeführt werden.

Das Lachen sei eine ausschlieſslich menschliche Erscheinung. Selbst die Kinder lachten nur im Schlafe, nicht aber im Wachen, und um im Schlafe zu lachen, müſsten sie auch

in diesem Zustande den Wahrnehmungen zugänglich sein[1]). Das Lachen muss daher, wie etwa auch die Auffassung von Rhythmus und Harmonie, und wie alle ausschliefslich menschlichen Seelenvorgänge von einer Mitwirkung der Vernunft abhängig gedacht werden. So habe man denn auch den Teil des Körpers, an dem sich das Lachen zunächst äufsere, und dessen Veränderungen wiederum leicht ein Lachen hervorrufen, das Zwerchfell, mit dem Denken in Beziehung gebracht. Das Zwerchfell scheide die Gegend des Herzens von den Verdauungsorganen und sichere so den Sitz der wahrnehmenden Seele vor den Einflüssen der Ernährung, und Veränderungen im Zwerchfell führten alsbald zu einer Verwirrung des Denkens und der Wahrnehmung. Daher habe man ihm auch einen Namen (φρένες) gegeben, demzufolge er einen Anteil am Denken (φρονεῖν) haben müsste. Ein solcher Anteil komme dem Zwerchfell nun freilich nicht zu; da es aber den Organen so nahe liege, die am Denken beteiligt seien, so mache es jede Veränderung des Denkens offenbar. Dafs es erwärmt alsbald die Wahrnehmung kenntlich mache, bezeugt schon der Vorgang des Lachens. Denn wer gekitzelt wird, lacht sogleich, weil die Bewegung rasch bis zu jenem Orte hingelangt. Auch wenn das Zwerchfell nur wenig erwärmt werde, mache es doch die Wahrnehmung kenntlich und bewege das Denken auch gegen den Willen. Dafs aber nur der Mensch dem Kitzel zugänglich sei, habe seinen Grund teils in der Feinheit seiner Haut, teils darin, dafs der Mensch allein lache; denn der Kitzel sei ein Lachen infolge der Bewegung der um die Achselhöhle gelegenen Körperteile[2]).

Den seelischen Vorgang, der durch eine solche körperliche Berührung herbeigeführt wird, und aus dem die Erscheinung des Kitzels erklärt wird, behandeln die Probleme. Niemand vermöge sich selbst zu kitzeln, und auch wenn es seitens eines anderen geschehe, gelinge es weniger, wenn man es erwarte, mehr hingegen, wenn man es gar nicht sehe. Das Lachen nämlich sei eine Überraschung und Täuschung; daher lache man, wenn man am Zwerchfell oder in der Achselhöhle berührt werde, weil der verborgen liegende Ort die Täuschung begünstige. So seien auch die Lippen

unter den fleischigen Teilen des Kopfes am meisten dem Kitzel unterworfen, weil sie am beweglichsten seien [1]). Die Täuschung scheint als eine zweifache gedacht zu werden. Man werde an einem Körperteile berührt, an dem man es am wenigsten erwarten kann, und der Körperteil ist ein solcher, ist so beweglich, dafs man über den Ort der Berührung sich täuscht. Es wird also vorausgesetzt, dafs das Lachen durch ein Urteil, durch Überraschung und Täuschung bedingt sei. In dem Falle, dafs diese Überraschung sich auf eine von einem Reize betroffene Örtlichkeit des Körpers bezieht, sei das Lachen Kitzel. Nur in diesem geistigen Elemente, in der Überraschung und der Täuschung, berührt sich der Kitzel mit dem rein seelischen Vorgange des Lachens über das Lächerliche.

Wie der Kitzel von der Beschaffenheit einzelner Körperteile, und zwar von deren Beweglichkeit abhängig gedacht ist, und keineswegs an jeder Stelle des Leibes erregt werden kann, so verlangt auch das Lächerliche eine bestimmte Disposition der Seele, und zwar analog eine besondere Beweglichkeit der seelischen Verfassung. Nicht der gereifte Ernst des Lebens, in seiner Gebundenheit an bestimmte einzelne Aufgaben, sondern die Zeit des Jugendübermutes und der Ausspannung, der Erholung und des geselligen Verkehres bilde den Boden für das Lächerliche. Das Ernste sei zwar das Ziel des Lebens und werde besser genannt, als das Lächerliche und alles Spiel; da aber das Spiel und jede Ausspannung (ἄνεσις) und das Lachen zu den angenehmen Dingen gehörten, so sei notwendig auch das Lächerliche, möge es nun in Personen, in Reden oder Thaten bestehen, angenehm. So suche der Redner wohl, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer von dem Gegenstande und Ziele der Rede abzulenken, ihr Lachen zu erregen, und Gorgias habe den Rat gegeben, den Ernst der Gegner durch Lachen, ihr Lachen durch Ernst zu vernichten [2]).

Ist so das Lächerliche als blofses Spiel aus dem Ernste und damit auch aus den höchsten Werten des Lebens ausgeschlossen, so erfordert es doch, schon um die begrenzte Aufgabe zu erfüllen, die ihm zugestanden wird, bestimmte

Vorzüge des Geistes. Da es auch eine Erholung im Leben gebe, und diese mit geistiger Unterhaltung (*διαγωγή*) und Spiel (*παιδιά*) ausgefüllt werde, so müsse es auch hierfür eine passende Umgangsform und Normen dafür geben, wie man sich im Vorbringen oder Anhören des Lächerlichen zu verhalten habe. Personen, die in passender Weise zu scherzen wissen, nenne man geistesgewandt (*εὐτράπελοι*), weil sie sich gleichsam nach jeder Richtung zu wenden wüfsten (*εὔτροποι*). Es gehöre dazu eine Beweglichkeit (*κινήσεις*) des Charakters, denn wie man den Körper nach seinen Bewegungen beurteile, so auch den Charakter. Die Jugend, die in ihrem Wollen stets rasch bei der Hand, aber nicht ausdauernd sei und in allen Dingen zu Übermafs und Übermut neige, sei auch lachlustig und geistesgewandt (*εὐτράπελοι*), denn die Geistesgewandtheit sei ein Übermut der Bildung (*πεπαιδευμένη ὕβρις*) [1]). In Gegenwart von Bekannten pflege man am wenigsten das Lachen zurückzuhalten, das Wohlwollen verleihe Beweglichkeit und steigere die Neigung zum Lächerlichen. Schwinde jedoch mit dieser Beweglichkeit des Charakters, die das Lächerliche voraussetzt, jede feste Haltung, so trete eine Weichlichkeit des Getändels (*παιδιώδης*) ein, denn das Scherzen sei eine Ausspannung und Erholung, und wer hierin dem Übermafse sich hingebe, verfalle in das Getändel [2]).

Eine allgemeine Äufserung über die Aufgabe, die eine solche Beweglichkeit des Geistes im Lächerlichen zu erfüllen habe, fehlt bei Aristoteles. Aber schon anläfslich des Lachens infolge des Kitzels wurde ganz im allgemeinen bemerkt, das Lachen sei eine Art Überraschung (*παρακοπή*) und Täuschung (*ἀπάτη*), und Verstecktheit oder Verborgenheit begünstige Täuschung (*ἀπατητικόν*). Ebenso wurde unter den Formen, die der Rede Anmut verleihen, das Gebiet des Geistreichen und Witzigen (*ἀστεῖα*) von der Metapher und dem Bilde dadurch unterschieden, dafs hier zu dem Metaphorischen noch eine Täuschung hinzukomme (*προςεξαπατᾶν*). Denn noch mehr als durch das blofs Neue werde die Zunahme der Erkenntnis durch das Gegenteil dessen, was bisher für wahr galt (*ἐναντίως*), offenbar, denn die Seele bekenne sich selbst

gleichsam: Wie wahr ist das, ich aber irrte! Da zu diesen Formen neben der geistreichen Sentenz das Rätsel, das Paradoxe, die lächerliche Parodie, die scherzhafte Wortverdrehung und das Wortspiel, also zweifellos grofse Gebiete des Lächerlichen gehören, so ist man wohl berechtigt, diese Natur des Lächerlichen der Rede auch auf das Lächerliche der Handlungen und Personen auszudehnen, und in der aus dem Widerspruche aufleuchtenden Wahrheit das Wesen des Lächerlichen zu sehen. In der Art des Ausdruckes kämen alle jene Formen überein (τὸ μὲν οὖν εἶδος τὸ αὐτὸ τῆς λέξεως)[1], in allen, meint wohl Aristoteles, finde eine Bereicherung der Einsicht durch den Widerspruch statt. Je kürzer aber und je stärker der Gegensatz des Ausspruches sei, desto wirkungsvoller sei er auch, denn der Gegensatz steigere die Einsicht, die Kürze beschleunige sie[2].

Der Prozefs des Lächerlichen wird hiernach so gedacht, dafs an Stelle der blofs neuen Vorstellung der Metapher, die mit dem Befremden zugleich einen Berührungspunkt einleuchten macht, hier der Gegensatz des Erwarteten eintritt, mithin die Befremdung in gleichem Mafse verstärkt, als die Einsicht beschleunigt wird[3]. Der Irrtum (ἥμαρτον) liegt in dem Befremden, in der Annahme, dafs wirklich eine Vernunftwidrigkeit (παράδοξον) gesagt sei, die Einsicht, dafs dennoch etwas Wahres vorliege (ὡς ἀληθῶς), ist zugleich das Einleuchten des eigenen Irrtums. Aristoteles hat hiermit zweifellos zwei wichtige Merkmale des Lächerlichen mit Scharfblick aufgedeckt. Die Vorstellungen, deren Zusammentritt das Lächerliche bedingt, sollen möglichst fernliegende (ἐν πολὺ διέχουσι), daher am besten entgegengesetzte sein. Ihre Beziehung (ὅμοιον) müsse verborgen (μὴ φανερῶς) sein, aber gerade durch das Aussprechen des Gegensatzes selbst momentan einleuchten (ἅμα λεγομένων)[4]. Dafs der Irrtum jedoch keineswegs ein vollständiger sein dürfe, sondern die verkannte und dann entdeckte Beziehung der Vorstellungen nur eine absolut partikulare sein könne, dieses Moment, in dem sich erst das Negative und Positive des Lächerlichen zusammenschliefsen und seinen ästhetischen Vorzug vor dem Tragischen bedingen würden, hat Aristoteles nicht mehr verfolgt. Ebensowenig

läfst sich mit einiger Sicherheit erkennen, wie er diesen Prozefs auf das Lächerliche der Person und Handlung in der Komödie angewandt hätte. Die aus der Tragödiendefinition von einem Kommentator herausgearbeitete Definition der Komödie [1]) ist inhaltlich leer und begrifflich zu thöricht, um nach irgend einer Seite hin brauchbar zu sein. Selbst das „ἀμοίρου μεγέθους“, das sachlich richtig sein könnte, verliert alle Bedeutung als offenbar ganz mechanische Verneinung des „μέγεθος ἐχούσης“ im Vorbilde. Die aristotelische Angabe über das Wesen der Komödie hinwiederum zeigt nur sehr lockere Beziehungen zu seiner Theorie des Lächerlichen. Das Lächerliche wurde, ganz subjektiv behandelt, unter den Zweck der Belehrung gestellt und als Überraschung und Täuschung charakterisiert. Die Bestimmungen der Komödie sind ganz objektiv, sie sei Nachahmung des Unwürdigeren, aber nicht seiner ganzen Schlechtigkeit nach, denn nur ein Teil des Häfslichen sei das Lächerliche. Auch das Lächerliche selbst wird hier objektiv gefafst, es sei ein Fehlen (ἁμάρτημά τι) und ein schmerzloses und unschädliches Häfsliche. Das Lächerliche wird als rein theoretischer Vorgang behandelt, die Komödie dagegen tritt unter den praktisch-sittlichen Begriff des Unwürdigeren und des Häfslichen, wovon im Lächerlichen gar keine Rede ist. Der einzige Begriff, in dem sich beide Gedankenreihen berühren könnten, ist das Selbstbekenntnis: ich irrte (ἥμαρτον), im Prozesse des Lächerlichen, und das Fehlen (ἁμάρτημα) als Handlung der Komödie. Wollte man das sehr Gewagte und ganz Aussichtslose unternehmen, das eine Gebiet auf diesen Gleichklang hin durch das andere zu interpretieren, so würde für das Unwürdige oder Fehlerhafte der Handlung der Komödie die Forderung erwachsen, dafs seine Schmerzlosigkeit und Unschädlichkeit darin begründet sei, dafs es ebenso nur als ein Momentanes, Transitorisches sich in das Würdige und Schöne auflöse, wie jener Irrtum im Lächerlichen der aufblitzenden Wahrheit weicht. Schon das würde jedoch wohl zweifellos über die kenntlichen Intentionen des Aristoteles hinausführen und sich in mancherlei Widersprüche verwickeln. Nur soviel läfst sich allenfalls annehmen, dafs jenes unschädliche

und schmerzlose Fehlen in der komischen Handlung gegenüber der Gröſe, die sich in den tragischen Affekten entwickeln soll, sich nur als ein Unbedeutendes und Geringfügiges geltend machen dürfe. Im übrigen ist es wahrscheinlich, daſs zwischen der Theorie des Lächerlichen und der Komödie bei Aristoteles ebensowenig ein voller Einklang bestand, als dieses bei Platon stattfand. Platon behinderte die sittliche Gefahr, die er aus dem Stimmungswechsel, also ebenfalls einer zu groſsen Beweglichkeit des Seelenzustandes, befürchtete, die Komödie gerecht zu werden, und die tieferen Gedanken seiner objektiven und auf das philosophische Princip der Selbsterkenntnis gestützten Theorie des Lächerlichen auf sie anzuwenden. Aristoteles muſste der moralisierende Gegensatz würdiger und unwürdiger Charaktere und Handlungen, auf den sich die Komödiendefinition gründet, es erschweren, seine subjektiv gefaſsten und auf den rein theoretischen Vorgang des Erkenntniszuwachses gerichteten Gedanken über das Lächerliche auf die Handlung der Komödie zu übertragen. Ob und wie er einen Versuch dazu gemacht habe, entzieht sich jeder Mutmaſsung. Wenn es einerseits zugestanden werden kann, daſs Aristoteles in der Theorie des Lächerlichen in der That einen von Platon abweichenden, selbständigen Gedankengang eingeschlagen hat, so ist es doch andererseits nicht wahrscheinlich, daſs er dem relativ niedrig geschätzten Gegenstande eine eingehendere Untersuchung sollte zugewendet haben, zumal er hierin schwerlich ein so reiches litterarisches Material zur Verfügung haben konnte, wie es seine Arbeiten meist voraussetzen. Die Angaben, die er gelegentlich über das Lächerliche macht, sind um so dürftiger, als er gerade an den wichtigsten Punkten auf die Behandlung der Sache in der Poetik verweist, die uns nicht mehr zugänglich ist. Eine reiche Gliederung und tiefere Auffassung des Begriffes in der Poetik ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich.

Das rechte Verhalten zum Lächerlichen wird als eine Umgangstugend aus der Theorie des normalen Mittelmaſses hergeleitet, und von dem extremen, fehlerhaften Verhalten abgegrenzt[1]). Die übermäſsig dem Lächerlichen Zugeneigten seien die Lustigmacher (*βωμολόχοι*), lästige Menschen (*φορ-*

τικοί), die in jeder Weise am Lächerlichen kleben, und denen es stets mehr darum zu thun sei, Gelächter zu erregen, als mit Anstand zu reden und den Bespotteten nicht zu verletzen. Ein solcher Lustigmacher stehe unter dem Lächerlichen, und schone weder sich noch andere, wenn er Gelächter erregen wolle, oder Dinge sage, die kein Gebildeter aussprechen, ja nicht einmal anhören würde. Ihnen ständen als roh und schwerfällig (ἄγροιοι καὶ σκληροί) gegenüber, die selbst nie etwas Lächerliches vorzubringen wissen und dazu sauertöpfisch dreinschauen, wenn andere es thun. Sie seien für den Verkehr unbrauchbar, zu dem sie selbst nichts beitrügen, hingegen an allem anderen Anstofs nehmen. Wer hingegen in passender Weise zu scherzen wisse (ἐμμελῶς παίζοντες), würde geistesgewandt genannt (εὐτράπελοι), weil er gleichsam in jeder Richtung gewappnet sei. Da jedoch das Lächerliche überall in der Welt obenauf schwimme, und die meisten mehr als billig an Scherz und Spott Freude fänden, so würden wohl auch die Lustigmacher, weil sie einem zusagen, geistesgewandt genannt. Der Unterschied beider sei aber keineswegs unbedeutend; denn das richtige Verhalten bewege sich stets in den Grenzen wahrer Bildung, die nichts sagen oder anhören mag, als was einer edlen Gesinnung geziemt. Auch ihr stehe es zwar an, mancherlei im Scherz zu sagen und zu hören, aber der Scherz eines Edlen sei ein anderer, als der eines Sklavischen, und der des Wohlerzogenen ein anderer wie der des Unerzogenen. Das lasse sich schon aus den alten Komödien im Vergleich mit den neuen erkennen, denn wenn dort das Lächerliche in der Zotenreifserei bestand, so begnüge man sich hier mit der Anspielung, was für den Anstand gewifs nicht gleichgültig sei. Sollte man nun wohl die rechte Art des Spottens (σκώπτοντα) als: das für den Edlen Ziemliche, oder als: das den Hörer nicht Verletzende, vielmehr ihn Erfreuende, definieren? Oder bliebe es nicht auch dann noch unbestimmt, da dem einen dieses, dem anderen jenes widerwärtig oder angenehm sein könnte, und er nur solches zu hören begehre? Es könnte auch scheinen, man werde, was man gern hört, auch selbst thun, aber das gelte doch nicht von allem, denn der Spott sei eine Art Be-

leidigung und verfiele mitunter auch dem Gesetze. Gleichwohl müsse das Spotten freistehen, und der Gebildete und Edle werde sich so verhalten, dafs er sich selbst Gesetz sei, und somit auch das mittlere Verhalten wahren, wonach man ihn wahrhaft gebildet oder geistesgewandt nennen werde.

Die Rhetorik berührt zwar nur ganz kurz, aber doch wenigstens in mehr begrifflicher Form den Gegensatz eines erlaubten und unerlaubten Lächerlichen, den die Poetik näher bestimme [1]). Wieviel Arten des Lächerlichen es gebe, sei in der Poetik gesagt, und dafs die eine von ihnen auch dem Edlen gezieme, die andere nicht. Es scheint hiernach, auch die Poetik habe nur diese zwei Formen des Lächerlichen gekannt, was wohl kaum für ein tieferes Eingehen in die Sache sprechen würde. Die eine Art, die Ironie, sei edler als die andere, die Lustigmacherei; denn wer jene übe, strebe um seiner selbst willen nach dem Lächerlichen, wer diese betreibe, thue es hingegen um eines anderen willen. Wie die Geistesgewandtheit die für das Lächerliche erforderliche Beweglichkeit der Vorstellungen bedingt, so tritt in der Ironie das zweite Moment des Lächerlichen, die Täuschung, hervor.

Die Ironie (εἰρωνεία) ist zunächst eine ähnliche, in der Geselligkeit hervortretende Beschaffenheit der Seele wie die Geistesgewandtheit, nur dafs sie durch das Verhältnis zum Wahren bestimmt wird. Die Ironie ist jedoch nicht mehr ein normales Verhalten zur Wahrheit, sie ist kein Mittleres, sondern eines der fehlerhaften Abweichungen, wenn auch das weniger zu tadelnde von ihnen. Sie bilde in ihrer Abweichung von der Wahrhaftigkeit das Gegenteil der Prahlerei, indem sie bewufstermafsen die eigenen Vorzüge verkleinere oder verleugne. Der Ironische erscheine daher in dieser Selbstverkleinerung seinem Charakter nach ansprechender (χαριέστεροι) als der Prahler, zumal er nicht des Vorteils halber, sondern weil er alles Prunken scheue, sich so verhalte. Vorzüglich alles Rühmliche pflegten solche Personen zu verleugnen, wie es ja auch Sokrates gethan habe [2]). So bediene sich auch der Grofsherzige, obwohl er an sich wahrhaft sei, der Ironie wenigstens gegenüber der Menge [3]). Es liegt also in der Ironie zwar eine Täuschung vor, aber sie wird nicht

als Selbsttäuschung gedacht. Der Ironische spreche mit Bewufstsein gering von sich, er sage nicht, was er weifs, sondern verhülle sein Wissen[1]). Dafs diese Täuschung anderer, die er versucht, bei Sokrates auch ein Moment der Selbsttäuschung an sich habe, und zu einer tieferen Selbsterkenntnis hinführe, wird nicht mit Klarheit gesagt. Soll die Ironie aber als solche wirken, so mufs auch der Versuch der Täuschung oder die Ironie empfunden werden, also auch hier die Wahrheit aus der Täuschung hervorleuchten. Man glaubt dem Sokrates, dafs er nichts wisse, bis der wahre Sachverhalt zu Tage tritt und die Ironie erkannt wird. Es müsse jedoch eine Sache von wirklichem Wert sein, die man in Abrede stelle, und zugleich eine nicht ganz offenbare[2]). Daher unterscheidet Aristoteles in diesem Verhalten, das selbst schon eine Abweichung vom Mittelmafs sei, noch ein weiteres Extrem im Gegensatze zu einer mafsvollen Übung der Ironie. Wer nämlich auch im Geringfügigen und Offenbaren sich verstelle, werde als Heuchler (*βαυκοπανοῦργος*) mit Recht verachtet. Auch erscheine die eigene Herabsetzung leicht wieder als Prahlerei, wie die Kleidertracht der Lakonen; denn prahlerisch könne sowohl die Überhebung, als auch die äufserste Bescheidung sein[3]). So scheidet sich denn auch hier, wie bei Platon, die Bedeutung des Wortes. Die Ironischen werden einmal den Scheinheiligen und Bösewichtern gleichgestellt, deren Feindschaft darum am meisten zu fürchten sei, weil man nicht wisse, ob die Gefahr nahe sei, und daher nie gewifs sein könne, dafs sie fern sei[4]). Zugleich erweitert sich der Begriff aber auch in der Abweichung von der Wahrheit, die in der Selbstherabsetzung liegt, zu einer die wahre Absicht und Einsicht überhaupt verhüllenden Täuschung. So könne man am Schlusse der Rede ironisch die Erfolge des Gegners zusammenfassend beleuchten, oder man behandle in Tadelreden den Gegner in den Dingen mit Ironie, in denen er grofsthue, oder man errege den Zorn dessen, dem man ironisch begegne, weil die Ironie eine Geringschätzung sei. Hier fällt die Ironie offenbar mit dem Spotte, dem Herabsetzen und Kränken des anderen zusammen. Der Spötter (*μωκός*) und Ironiker, heifst es, habe zu den

Schläfen hin aufgewölbte Augenbrauen[1]). Wenn aber erzählt wird, Gorgias habe seine Ironie über die Forderung einer reinen Abstammung der Bürger in ein Wortspiel gekleidet, und die spätere Rhetorik definiert: Ironie heifst etwas sagen, indem man vorspiegelt, es nicht zu sagen, oder den Dingen eine der Absicht entgegengesetzte Bezeichnung beilegen, so ist der Begriff weit genug gefafst, um auch die Beispiele des Witzigen und Lächerlichen zu umfassen, die unter den Formen der Anmut der Rede aufgeführt werden. Nicht eine aggressive Satire, sondern gutmütigen Humor hat wohl auch die Physiognomik im Sinne, wenn sie sagt: der Ironische habe ein wohlgenährtes Gesicht, Fältchen um die Augen und einen schläfrigen Gesichtsausdruck[2]).

Dafs das Lächerliche in gleicher Richtung wie die Anmut vom Schönen sich entfernend und damit auch in einem Gegensatz zum Grofsen stehend gedacht sei, ist nicht nur daraus zu entnehmen, dafs einige seiner Formen mit demselben Worte (ἀστεῖα) wie die Anmut bezeichnet werden, sondern kommt auch in dem Begriff der Verkleinerung zur Geltung, der für die Ironie bestimmend ist, und auch hier zu einer Wertschätzung führt, die wenigstens an den Begriff der Anmut anklingt (χαρίεντες)[3]).

Von der Lustigmacherei, die überhaupt des Edlen unwürdig sei und daher wohl in gleichem Mafse wie aus der Rede auch aus der Komödie verbannt sein sollte, scheidet sich also die edlere Form des Lächerlichen unter dem Namen der Ironie ab. Der Zweck des Lustigmachers liege aufser der Sache, in der Person, die man belustigen wolle. Die Ironie hingegen sei eine Gemütsrichtung, die in der Erzeugung des Lächerlichen selbst ihre Befriedigung finde[4]).

Aus dem Kreise des Ironischen endlich fällt das Verspotten und Kränken des Anderen oder die persönliche Satire aus der Komödie fort, so dafs ihr nur die Beleuchtung der Schwächen und Fehler der menschlichen Natur in ihrer Allgemeinheit, ein schmerzloses und unschädliches Häfsliche, zugehörig bleibt[5]). Auch das Vorführen solcher Schwächen und Thorheiten ist ein Verkleinern und Herabsetzen, aber zur

Ironie würde es doch nur dadurch werden, dafs etwas anderes gemeint wäre, als gesagt wird.

Wie nun Aristoteles die Anwendung dieses Begriffes des Lächerlichen und der Ironie auf die Personen und Handlungen der Komödie durchgeführt haben mag, entzieht sich der Mutmafsung. Die Idee einer Katharsis des Lächerlichen erscheint als ein Verlegenheitsgedanke des Interpreten, da der negative Charakter des Begriffes der Reinigung zwar dem negativeren Prozesse des Tragischen, keineswegs aber der positiveren Vorstellungsverbindung des Lächerlichen sich anpassen läfst. Erkenntnisförderung (ὅτι ἔμαθε. μανθάνειν) in schneller und leichter Weise, giebt Aristoteles als den Zweck und die Quelle des Genusses der Metaphern und der ihnen verwandten Formen des Lächerlichen an [1]), und wenn Platon die höchste Form des Lächerlichen in jenem Weisheitsdünkel erkannte, den die sokratische Ironie aus allen seinen Schlupfwinkeln aufscheuchte, so ist es wohl kein Zufall, dafs auch Aristoteles durch den Begriff der Ironie auf das Beispiel des Sokrates zurückgeführt wird, der jene minder zu tadelnde Abweichung von der Wahrhaftigkeit mafsvoll und keineswegs an offenkundigen Dingen in anmutiger Weise übte [2]).

Dem Bedenken Platons gegen die Tragödie, der Erregung der Leidenschaften, suchte Aristoteles damit die Spitze abzubrechen, dafs er durch die Theorie der Reinigung die Leidenschaften selbst in der Gröfse der tragischen Handlung und Erhebung aufheben liefs. Ebenso eng schliefst er seine Theorie des Lächerlichen den Bedenken Platons gegen die Komödie an. Hier war es der Stimmungswechsel (μεταβολή), mit dem die Neigung zum Lächerlichen die Würde des Mannes bedroht, was Platon aufbrachte [3]). Auch ihm aber gewinnt Aristoteles eine andere Seite ab, indem er der Tugend der Geistesgewandtheit (εὐτραπέλεια) einen Platz in dem organischen Zusammenhange des sittlichen Lebens anweist und in dieser Beweglichkeit des Charakters und Geistes (ἔθους κινήσεις), dem Gegenteil der Roheit, der Schwerfälligkeit (σκληρός) und des Frostigen (ψυχρός), die wesentliche Bedingung des Lächerlichen erkennt, das sich überall in Gegensätzen bewege und unvermerkt und überraschend die ent-

legensten Vorstellungen herbeizuziehen wisse, um jenes energische und momentane Aufblitzen der Wahrheit zu bewirken [1]). Es ist die taktvolle oder harmonische (ἐμμελής) Geselligkeit, in der sich diese Tugend bewegt, und das Lächerliche findet in einem harmonischen Scherzen (ἐμμελῶς παίζοντες) seine sociale Rechtfertigung und die Anerkennung seines positiven Charakters [2]). Der negativen Bestimmung der Poetik: das Lächerliche dürfe dem Verspotteten nicht schmerzlich sein, zieht daher Eudemos die positive vor: es müsse dem recht Urteilenden Freude machen, auch wenn es gegen ihn selbst gerichtet sein sollte [3]).

Mit dem Begriffe der Lustigmacherei (βωμολοχία) oder Possenreifserei, der zugleich die gemeine Schmeichelei des Schmarotzers umfafst, ist alle verächtliche Ausartung des Lächerlichen bezeichnet. Der Spafsmacher meine alles und jedes bespotten zu müssen, er stehe unter dem Lächerlichen (γελοίου) und schone weder sich noch andere, wenn es gilt, Lachen zu erregen oder Dinge zu sagen, die kein Gebildeter (χαρίεις) aussprechen, ja nicht einmal anhören möge. Er wird dem Gefräfsigen verglichen, dem jede Speise recht ist, und sein Ziel sei nicht das Lächerliche selbst, sondern die Gunst und der Beifall des Publikums. Die Spafsmacher werden als verächtliches Gesindel (φορτικός) bezeichnet [4]).

Einen wesentlichen Bestandteil der Spafsmacherei bildet der Spott (σκῶμμα), der nach dieser Seite mit dem Verlachen (καταγελᾶν) anderer Personen zusammenfällt, während harmlosere Formen des Spottes, die sich dem Begriffe des Scherzes annähern, auch in die edlere Art des Lächerlichen Aufnahme finden. Eine ganz reine Abgrenzung des Lachens und Verlachens, des Lächerlichen und Spöttischen vermag Aristoteles nicht zu gewinnen, sondern er begnügt sich mit Einschränkung und Milderung dieses Begriffes. An sich ist der Spott eine Art Beleidigung (λοιδόρημα) und kann unter Umständen unter den Strafrichter fallen. Er erwachse, wie das Verlachen und Höhnen, aus dem Übermute und bekunde eine feindliche Gesinnung [5]). Aber auch dem Spotte, der sich in den Dienst des Tadels stellt, fehle die Kraft und der Ernst eines offenen Wortes. Der Redner solle daher, wenn er jemand schlecht

machen wolle, ihn nicht verspotten, sondern einfach sein Leben erzählen; denn mehr als der Spott würde eine solche Rede die Zuhörer überzeugen und den Getadelten selbst kränken. Der Spott halte sich mehr an das Äufsere (ἰδέα) als an das Wesen (οὐσία), eine solche Erzählung hingegen gebe gleichsam das Bild der ganzen Sitten und der Lebensführung [1]). Als Bestandteil der gebildeten Geselligkeit soll vollends der Spott mit der Absicht des Tadels nichts zu thun haben, sondern unter den positiven Gesichtspunkt des erfreulichen Scherzes treten. Die Geistesgewandtheit giebt die Fähigkeit, den Spott taktvoll zu üben und hinzunehmen. Sie sei eine doppelte Befähigung; sie finde einerseits Freude am Lächerlichen, auch wenn es die eigene Person treffe, und hierzu gehöre auch der Spott, und sie vermöge auch selbst das Lächerliche zu bewirken [2]). Es gebe eine rechte Art des Spottens, die den Hörenden nicht verletze, sondern erfreue; man dürfe daher weder auf alle Weise noch überhaupt alles verspotten [3]). So fällt denn neben der ernsten, direkt ausgesprochenen politischen Rüge, die Anaxandrides gegen die Bürgerschaft richtet, auch das witzige Gleichnis, mit dem Euripides an Strattis eine litterarische Kritik übt, oder die lächerliche parödische Wortverdrehung homerischer Verse unter demselben Ausdruck, sie sind verschiedene Arten des Spottes [4]). Trotz des Gegensatzes, in den Aristoteles das Lächerliche zum Tragischen bringt, kommt über der ursprünglich moralischen Scheidung der Begriffe der ästhetische Charakter des Lächerlichen nicht zu der Reinheit der Auffassung, wie sie die Gröfsenvorstellung für die Tragödie erschlofs.

Kosmetische Einzelformen.

Wie Aristoteles dem Bunten keinen positiv ästhetischen Wert zuweist, so kommen auch die übrigen Elemente der schmückenden Schönheit, auf die Platon die reine Freude an Farben, Klängen und Gestalten zurückführte, bei Aristoteles weit weniger zur Geltung. Nur ihre begriffliche Bestimmung wird in einzelnen Fällen dadurch verschärft, dafs sich die Unter-

suchung eingehender den Erscheinungen zuwendet, die Platon nur im Vorbeigehen berührte.

Das Reine (καθαρός) wird von Aristoteles fast ausschliefslich in historischem Sinne und seiner negativen Seite nach berührt. Wie die übertragene Bedeutung des Wortes, so liegt ihm auch die ästhetische ferner. Nur ausnahmsweise und in vorwiegend theoretischem Interesse werden reine Klänge und Farben erwähnt. Die Reinheit der Klänge wird neben der Deutlichkeit (σαφεῖς) und der Fülle (πυκναί) als Bedingung ihres Glanzes genannt, und die Reinheit der Farbe wird mit dem Zusammenklange (συμφωνίαι) der Töne verglichen [1]. In beiden Fällen gilt die Reinheit auch als ein ästhetischer Vorzug. Gleichwie es nur wenig Zusammenklänge gebe, könnten auch nur die erfreulichsten (ἥδιστα) Farben, wie der Meerpurpur und das Rot auf wohlgewählten Verhältnissen beruhen; oder es könnten auch alle Farben zwar von Zahlen abhängen, aber nur die reinen von geordneten, die unreinen nicht.

Das Ebene (λεῖος) wird als Richtungseinheit in der Lage der Teile definiert, während im Rauhen (τραχύς) die Teile bald vorragen, bald zurücktreten. Die Ebenheit der Oberfläche des Wassers, der Luft und überhaupt der Körper bedinge die optische Erscheinung des Glanzes, aber die Farbe selbst kann nicht eben heifsen. Hingegen hänge der Klang von der Ebenheit und Festigkeit der tönenden Körper ab, und je nachdem die Teile oder die Organe, die den Klang hervorrufen, eben oder rauh sind, oder gleichartig oder ungleichartig (ὁμαλὸν ἢ ἀνώμαλον), sei auch die Stimme eben oder rauh und ungleichmäfsig. Ebenheit und Rauheit gehört neben Höhe und Tiefe und Stärke und Schwäche zu den wesentlichen Gegensätzen in der Stimme, zu denen dann noch Biegsamkeit und Unbiegsamkeit und andere mehr hinzukommen [2]. Das Ebene wird oft gleichbedeutend mit dem weiteren Begriff des Gleichmäfsigen (ὁμαλός) gebraucht, der namentlich im Gebiete der Bewegung zur Anwendung kommt. Die Gleichmäfsigkeit sei der höchste Grad der Einheit, den eine Bewegung ihrer Art noch habe. Einheit bestehe zwar durch die Kontinuität auch schon in der ungleichmäfsigen

Bewegung, aber diese lasse sich doch noch in Abschnitte zerlegen, was in der gleichmäfsigen, wie der geraden und der Kreisbewegung fortfalle. Wie die Textur der Körper und die Raumbewegung, beherrscht dieser Gegensatz auch die qualitative Veränderung und die Zunahme und Abnahme. Das Wachs sei eben und gleichmäfsig, und der Zephyr der gleichmäfsigste (λειότατος) unter den Winden. Die Bewegung des Himmels sei das Mafs aller Bewegung, weil sie allein kontinuierlich, gleichmäfsig und ewig sei. Wie die Zeit an die Kreisbewegung des Himmels gebunden ist, so verbreite sich die Vorstellung eines Kreislaufes auch auf die menschlichen Verhältnisse und alle Dinge überhaupt[1]). Wie die Gleichmäfsigkeit seiner Bewegung dem Himmel eine höhere Würde giebt gegenüber den unteren Sphären ungleichmäfsigen Geschehens, so tritt dieser Gegensatz auch auf dem ästhetischen Gebiete auf. Das Abbrechen der Takt- und Tonfolge in den Gesängen habe etwas Tragisches durch die Ungleichmäfsigkeit; denn das Ungleichmäfsige in der Gröfse von Glück und Leid sei pathetisch; das Gleichmäfsige hingegen sei weniger rührend (γοῶδες). So werde auch die Stimme um die Zeit der Mannbarkeit rauh und ungleichmäfsig, weder hoch noch tief noch überhaupt gleichmäfsig, sondern den verfaserten und rauhen Saiten ähnlich (τραγίζειν). Auch die Ungleichmäfsigkeit im Wechsel der Gesichtsfarbe deute auf Affekte hin, die sich in ihr äufsern[2]). Gleichmäfsigkeit hingegen wird für die künstlerische Charakterzeichnung gefordert, und selbst an sich ungleichmäfsige Charaktere müfsten durch sie eine gewisse Gleichmäfsigkeit gewinnen. Auch im Staate soll eine gleichmäfsige Bildung der Ausgleich des Besitzes und der Begierden ermöglichen, und den Ausgleich des Besitzes wiederum die Zahl der Bürger erhöhen[3]).

Ist daher Gleichmäfsigkeit und Ebenheit ein Vorzug schöner Gestalten und Bewegung, schöner Klänge und Färbung, so müfste die Ungleichmäfsigkeit, die im Tragischen dieses Merkmal des Schönen verletzt, folgerichtig zu einer Scheidung dieser Werte führen, die Aristoteles jedoch noch nicht vollzogen hat.

Das Glänzende (λαμπρός) hatte schon Platon nicht nur an den Farben, sondern auch, neben Reinheit und Ebenheit, als ein Element der Schönheit der Klänge hervorgehoben. Aristoteles geht auf die Analogie der Empfindungen näher ein und bestimmt den Begriff des Glanzes der Klänge genauer. In optisch-historischer Bedeutung wird vom Glanz der Gestirne, der Sonne, des Mondes, des Blitzes und des Feuers, oder von glänzenden Augen gesprochen[1]). In übertragenem Sinne bezeichnet das Wort eine hochgradige Steigerung vorzüglich äufserer und sinnfälliger Werte. Es findet daher seinen Platz im Gefolge der Grofsartigkeit, der am meisten repräsentativen unter den Tugenden. Sie zeige sich in der Gröfse des Aufwandes, in glänzend (λαμπρῶς) ausgeführten Choregien und Trierarchien, während eine fehlerhafte Übertreibung dieser Sinnesart, in Unbildung und Unkunde des Schönen (ἀπειροκαλίᾳ) unharmonisch (παρὰ μέλος) auch dort, wo es nicht hingehöre, mit übermäfsiger Gröfse zu glänzen suche (λαμπρυνομέναι)[2]). So ist denn auch von glänzenden Feiern der Dionysien, von glänzendem Zitherspiel oder von dem Glanze die Rede, den neben ihrem Nutzen, die religiösen Feste dem Staate hinsichtlich der Schönheit (ἐκ δὲ τοῦ καλοῦ) verleihen[3]).

Diese engere Beziehung, die der Glanz durch Vermittlung der Gröfsenvorstellung zur Schönheit gewinnt, erscheint in kosmetischer Richtung schon mehr veräufserlicht, wenn gewarnt wird, durch einen zu glänzenden sprachlichen Ausdruck (λέξις) die Charaktere und Gedanken der Dichtung zu verhüllen, oder wenn der Schmuck des Leibes durch glänzende Gewänder (λαμπρᾷ ἐσθῆτι κεκοσμημένος) und eine glänzend geschmückte Äufserlichkeit den wahren Werten der Glückseligkeit und Seelenbildung gegenübergestellt wird[4]). Ist schon hier die Farbe als Träger eines schmückenden Glanzes vorausgesetzt, so wird wohl auch der Glanz als eine allgemeine Eigenschaft der Farben, als ihre Sättigung, aufgefafst. Sie wird freilich nicht immer streng von dem optischen Phänomen des Glanzes oder der Stärke der Farben unterschieden. Die glänzendsten Farben seien die, welche das Gesicht am meisten zu erregen vermöchten. Das Gehör verhalte sich

zu dem starken (μέγας) und gewaltsamen (βίαιος) Klange, wie das Auge zum Glänzenden; beides könne sich der Wahrnehmung völlig entziehen. Wie die übermäfsige Höhe und Tiefe der Klänge das Gehör schädige, so geschehe es mit dem Gesicht durch Übermafs von Glanz oder Dunkelheit. Das Auge vermöge das Glänzende wegen zu starker Erregung nicht aufzufassen; es vermöge nicht zu sehen, wenn es von zu starken Farben geblendet werde, oder von der Sonne sich dem Dunkel zuwende[1]). Der Glanz wird aber andererseits auch derartig mit der Qualität der einzelnen Farben oder ihren Mischungen verschmolzen gedacht, dafs er sich nicht mehr von der höchsten Intensität oder Sättigung der Farben scheiden läfst. Es bringe einen weiteren Unterschied in die Mannigfaltigkeit der Farbenarten und Abtönungen hinein, dafs ihre Mischungen entweder glänzend (λαμπρός) und schimmernd (στίλβων) oder im Gegenteil matt (αὐχμηρός) und ohne Leuchten (ἀλαμπής) sind. Die Flügel der Arbeitsbienen seien abgerieben und ihre Haut geschwärzt, während die müfsigen hell (φαναί) und glänzend (λαμπραί) den faulen Weibern glichen. Der Purpur erhalte Blüte (εὐανθές) und Glanz (λαμπρός) durch die Art der Mischung seiner Bestandteile[2]). Diese Intensität und Sättigung der Farbe scheint nun auch das Bindeglied für die Übertragung des Glänzenden auf die Klänge zu sein, die zwar in der Schrift über das Hörbare in abweichender Weise, doch stets auch an aristotelische Vorstellungen anknüpfend besprochen wird. Die blinden (τυφλαί) und gedeckten (νεφώδεις) Klänge entstehen aus dem bereits zerstreuten und abgeschwächten Luftstrom; die glänzenden (λαμπραί) hingegen sind die weit vordringenden und den ganzen Raum kontinuierlich erfüllenden[3]). Den undeutlichen (ἀσαφεῖς) Klängen treten die glänzenden (λαμπραί) gegenüber, die, ähnlich den glänzenden Farben, am meisten in das Ohr fallen (προςπίπτουσαι) und das Gehör erregen. Das seien die deutlichen, gedrängten und reinen, die weiter durchzudringen vermöchten; wie ja auch bei allen anderen Wahrnehmungen die stärkeren und gedrängteren und reineren auch die deutlichsten seien. Zuletzt würden alle Klänge stumpf (κωφαί), wenn sich der Luftstrom zerstreue. So hätten, je nach der Konstruktion ihrer Mundstücke, die

Flöten einen zwar weicheren, aber nicht mehr gleich glänzenden Klang, oder aber einen härteren und glänzenderen, wenn der Luftstrom gewaltsamer sei (*βιαιότερος*). Darum seien jedoch die sogenannten dunklen (*φαιαί*) Klänge keineswegs schlechter als die hellen (*λευκαί*), und für gewisse Gemütszustände und höhere Altersstufen paſsten die rauheren und ein wenig verschmolzenen mehr als die, an denen das Glänzende allzu sehr hervortritt. Das Glänzende der Klänge der Flöte und der anderen Instrumente sei dadurch bedingt, daſs der Luftstrom gedrängt (*πυκνός*) und gespannt (*σύντονος*) hervorbricht (*ἐκπίπτει*). Wegen dieser Gespanntheit seien diese Klänge auch weniger gestaltbar und lenkbar[1]).

Zweifellos soll das Glänzende der Stimme keinem der drei geläufigen Gegensätze, hoch und tief, stark und schwach und eben und rauh, zugewiesen werden. Es gehört zu den anderweitigen (*τοιαῦτα ἕτερα*), die Aristoteles ungenannt läſst[2]). Wenn auch der Glanz des Klanges stets die Stärke, ja wohl auch das Ebene in gewissem Grade einschlieſst, und wenn er auch vorzüglich in den hohen Tönen sich geltend macht, so fällt er doch mit keinem dieser Vorzüge zusammen. Aristoteles ist in seinen Bestimmungen schärfer als Platon, der nur jene drei Gegensätze nennt, und den Glanz daher der Stärke des Klanges zuweisen muſste. Aristoteles selbst behandelt den Glanz der Klänge in dem Gegensatz der hellen und dunklen (*λευκός. μέλας*) Klänge, den die Schrift über die Gehörswahrnehmungen nur wenig abweichend (*λευκαί. φαιαί*) auf das Glänzende und Dumpfe zurückführte. Das Helle im Klang (*λευκός*) sei etwas anderes, als das Weiſse (*λευκός*) in den Farben. Zwischen dem Weiſs der Farben und dem Dunklen liege das Graue (*φαιός*) und dazu die übrigen Farben; in den Klängen gebe es überhaupt kein Mittleres, es sei denn, daſs man das Gedämpfte (*σομφός*) dafür nehme. Das Weiſse am Körper sei eine Farbe, in den Klängen sei das Helle das leicht Hörbare. Man könne hier nicht das Eigentümliche der einzelnen Sinne wegnehmen und dann denselben Begriff noch behalten. Man könne auch nicht sagen, ein Klang sei heller als eine Farbe[3]). Wie also der Glanz der Farbe gleichsam ihre Blüte (*εὐανθές*), die höchste Augenfälligkeit be-

zeichnete, so ist der Glanz der Klänge ihre Ohrfälligkeit (εὐήκοος). Ähnlich wie mit dem Hellen in Farben und Klängen verhalte es sich mit dem Hohen (ὀξύς) der Stimme und dem Spitzen (ὀξύς) der Winkel[1]). Die Höhe und die Helligkeit oder der Glanz des Klanges werden also unterschieden; nicht die hohen Töne allein sind die glänzenden. Ebensowenig kann der Glanz der Klänge auf die Stärke oder Gröfse zurückgeführt werden. Die Beispiele, die Aristoteles für den Glanz des Klanges anführt, stimmen vielmehr mit jener Erklärung der Schrift über das Hörbare gar wohl zusammen. Unter den Vögeln sagt er von einer Art Baumläufer, es sei ein kleines, keckes Vöglein mit einer glänzenden Stimme. Im allgemeinen hätten jüngere und weibliche Tiere eine höhere, die älteren und männlichen eine tiefere Stimme. Bei den Pferden hätten bald nach der Geburt die weiblichen eine dünne (λεπτήν) und schwache (μικράν) Stimme, die männlichen ebenfalls eine schwache, aber doch eine stärkere und tiefere als jene. Später, um die Zeit der Geschlechtsreife, habe das männliche Tier eine starke und tiefe, das weibliche eine stärkere und glänzendere als früher[2]). Das Glänzende ist daher weder das Starke, noch das Hohe, sondern hat seinen Gegensatz im Dünnen, und besteht eben in jener Gedrängtheit und Spannung des Klanges, die der Sättigung der Farbe entspricht.

Eine ähnliche Wertschätzung, wie sie diese höchste Entwicklung der Farben und Klänge im Glänzenden findet, wäre nun auch für die Farben und Klänge selbst zu erwarten.

Die Farbenschönheit hat Aristoteles, trotz der eingehenden Theorie über den Ursprung der Farben, weit seltener als Platon berührt, wie ja auch der Begriff des Bunten nicht ästhetisch verwertet ist. So scheint er die Bezeichnung „schön“ für Farben und Klänge eher zu vermeiden und hier das Prädikat des Angenehmen (ἡδύς) vorzuziehen, wenngleich nicht zu bezweifeln ist, dafs er so gut wie die Klangschönheit der Worte, auch die Schönheit von Tönen und Farben anerkannt hat[3]). Das abstrakt Rationelle seines Schönheitsbegriffes mochte auf diese einfach sinnfälligen Erscheinungen schwerer Anwendung finden, und sein Nachdenken

hier durch seine umständliche Farbentheorie ohnehin von ihnen abgezogen sein. So ist es zum Teil wohl Aristoteles schuld zu geben, dafs sich das ästhetische Interesse später diesen anschaulichen Elementen soweit entfremdete, dafs sie schliefslich als äufserliche Zuthat unter dem Begriffe des Reizes von der Schönheit abgelöst wurden. Aristoteles selbst betont die Sinnfälligkeit der Farbeneindrücke, ohne doch ihre Beziehung zu geistigen Elementen in Abrede zu stellen.

Auch der Ausdruck Farbe wird zwar in übertragenem Sinne von den Klängen der Gesänge gebraucht, in der eigentlichen Bedeutung aber haftet sie als Eigenschaft an den Körpern[1]). Alle Farben seien aus Weifs und Schwarz auf dem Wege der Mischung (μίξις) entstanden. Die beiden anderen möglichen Annahmen, die Farben seien das Resultat einer blofsen Zusammenstellung (θέσις) an sich unsichtbarer schwarzer und weifser Bestandteile, das dann notwendig ein gemischtes sein müsse, oder sie seien durch Überlagerung aus Schwarz und Weifs entstanden, wie etwa die Maler durch verschiedene Farbenlagen für den Anblick aus einer gewissen Ferne die Tiefenvorstellung bewirken, werden von Aristoteles abgelehnt, weil sie der Augenfälligkeit der Farbe nicht entsprächen. Die Farbe sei eines und in ihren Teilen zugleich da (ἕν. ἅμα), man müfste daher eine unsichtbare Gröfse und unwahrnehmbare Zeit annehmen, wenn man die Farben durch einen Übergang vom Schwarzen zum Weifsen erklären wollte. Diese Schwierigkeit hafte zwar der anderen Erklärung nicht an, aber ihr widerspreche wiederum, dafs man die Farben nah und fern gleichartig sieht. Es müssen die Farben also durch eine wirkliche Mischung bis in die kleinsten Teile hinein aus Weifs und Schwarz entstehen[2]). Wird so die unmittelbare Sinnfälligkeit des einheitlichen Farbeneindruckes festgehalten, so meint Aristoteles doch keineswegs hierdurch in Abrede zu stellen, dafs die Farben ein Vernunftelement in dem Verhältnisse ihrer Bestandteile einschliefsen. Trotz ihrer Einheitlichkeit ist die Farbe kein schlechthin Einfaches, sondern wird der Einheit des Zusammenklanges der Töne verglichen. Die einzelne Farbe entspricht mithin nicht dem einzelnen Klange, sondern der Symphonie; der ästhetische Ge-

sichtspunkt ist damit glücklich gewahrt. Die Vielheit unterschiedener Farben sei durch Verhältnisse (λόγος) bedingt. Diese Verhältnisse könnten teils durch Zahlen, teils blofs durch ein Mehr und Weniger bestimmt sein. Die letzteren würden dann unebenmäfsig (ἀσύμμετρος) sein. Die nach wohlgewählten Zahlenverhältnissen, etwa 2 : 3 oder 3 : 4, gemischten Farben hingegen würden, der Symphonie entsprechend, die erfreulichsten (ἥδιστα) sein, wie etwa Purpur und Rot und noch einige wenige andere, da ja aus demselben Grunde auch nur wenig Zusammenklänge beständen. Die nicht zahlbestimmten Mischungen könnten dann den übrigen Farben zu Grunde liegen. Es könnten jedoch auch alle Farben zahlbestimmt sein, dann aber die einen gesetzmäfsig (τεταγμένας), die anderen ungesetzmäfsig (ἀτάκτους). Solche Verhältnisse konnten bestehen, gleichviel ob man die Farben aus Mischungen oder Zusammenstellung oder Überlagerung erkläre [1]). Mit dieser Theorie hat Aristoteles zwei Grundbestimmungen des Schönen, die Gesetzmäfsigkeit (τάξις) und das Ebenmafs (συμμετρία) auch an den Farben aufzuweisen und damit ihre Schönheit zu begründen gesucht. In den Gröfsenunterschieden der Mischungen läge überdies auch noch die Möglichkeit einer Unterscheidung charakteristischer Farbengeschlechter. Jedoch schon jene Theorie trägt ein so ausgesprochen hypothetisches Gepräge, dafs es bei dem Mangel methodisch exakter Angriffspunkte für die Untersuchung nicht befremden kann, wenn Aristoteles jeder genaueren Charakteristik der Farben aus dem Wege geht. Das Undurchsichtige, was die Farbe nach der physikalischen Theorie des Aristoteles in das Durchsichtige hineinbringe, tritt auch der ästhetischen Analyse in den Weg. Aristoteles begnügt sich daher damit, auch noch die dritte Formbestimmung des Schönen in der Farbe aufzuweisen, indem er zu begründen sucht, dafs die Farben der Zahl nach begrenzt, bestimmt (ὡρισμένα) und keineswegs unbegrenzt (ἄπειρα) seien [2]). Damit sind die Farben zum erstenmal als eine rationelle Totalität aufgefafst worden, wenn sie ihrer Lage nach auch noch nicht als Farbenkreis, sondern, der Entstehungstheorie gemäfs, als Farbenreihe vorgestellt werden. In abnehmender Lichtstärke führe die Reihe von Weifs (λευκός)

durch Gelb (ξανθός), Roth (φοινικοῦς), Purpur (ἁλουργός), Grün (πράσινος) und der schwächsten Farbe Blau (κυανοῦς) zum Schwarz (μέλας) abwärts. Indem das Graue (φαιός) in ähnlicher Weise dem Schwarzen zugewiesen wird, wie unter den Geschmäcken das Fettige dem Süfsen, kann dann in beiden Gebieten eine Siebenzahl von Arten gewonnen werden, die, neben Reminiscenzen aus Demokrit, die Veranlassung giebt, diese zwei so heterogenen Wahrnehmungsreihen in einen wenig erleuchtenden Parallelismus zu setzen. Die Reihe der Geschmäcke geht vom Süfsen (γλυκύς) zum Fettigen (λιπαρός), Herben (αὐστηρός), Beifsenden (δριμύς), Sauren (στρυφνός), Scharfen (ὀξύς) und Salzigen (ἁλμυρός) zum Bitteren (πικρός) hinab [1]). Wichtiger sind die allgemeinen Bestimmungen, die den Farben gegeben werden, indem sie als Arten einer Gattung und als Qualitäten zu dem bevorzugtesten Beispiele für diese beiden Begriffe werden. Es ist für die Farben charakteristisch, dafs sie einander koordiniert sind [2]), und es entspricht wiederum dieser Grundeigenschaft, dafs auch Aristoteles daran festzuhalten scheint, dafs die am weitesten von beiden Extremen abliegenden mittleren Farben, das Rot und der Purpur, als die erfreulichsten gelten [3]). Aber schon gegen diese Ordnung scheinen Bedenken erwachsen zu sein, die sich auf dem Boden einer Farbenreihe nicht heben lassen. Das Grüne konkurriert in der Mittelstellung mit Rot, und die Probleme leiten seine wohlthätige Wirkung auf das Auge aus dieser Stellung her [4]). Das Grün läfst sich in der That nur unter Vernachlässigung seiner ästhetischen Werte in eine Farbenreihe eingliedern. Nach der Stellung, die Aristoteles den Farben zu den Stoffen anweist, und nach mancherlei gleichartigen Einzelheiten zu urteilen, verweisen wohl auch die Grundgedanken der Schrift über die Farben auf aristotelische Anregungen [5]). Es findet hier einmal der von Aristoteles so viel gebrauchte Begriff der Verkochung (πέψις), der die Scheidung der anorganischen und organischen Färbung bedingt, eine weitere, im einzelnen freilich auch abweichende Ausführung; sodann wird der Versuch gemacht, den Farbenwechsel im Pflanzen- und Tierreich dem Schema der Farbenreihe möglichst anzupassen. Es wird darauf hingewiesen, dafs in den höheren Tierarten, deren

Färbung an der Haut und den Haaren hervortritt, sich weder Rot noch Purpur noch Grün noch irgend eine solche Farbe finde. Das Vorkommen solcher Farben an den Federn der Vögel oder den Blumen wird darauf zurückgeführt, dafs hier die Verkochung aufserhalb des Organismus vor sich gehe, und daher analoge Erscheinungen wie die anorganische Natur darbiete[1]). Nur schwer aber gelingt es, die mannigfaltigen Färbungen der Pflanzen und Tiere unter einheitliche Gesichtspunkte zu bringen, und mancherlei Aushülfen werden herangezogen, um einer Theorie gerecht zu werden, der es in den Farbenerscheinungen wesentlich nur um die physikalische und physiologische Begründung zu thun ist. Auch für Aristoteles ist dieses theoretische Interesse der Farbe ausschliefslich mafsgebend, aber er selbst meidet die Gefahren der Systematik und begnügt sich damit, seine Theorie an einzelnen Beispielen zu erhärten, oder Beobachtungen hervorzuheben, in denen die Färbung eine Gesetzmäfsigkeit zu verraten scheint. So teilt er die Tiere in Gattungen, die überhaupt nur eine Farbe zulassen (*μονόχροα*), wie die der Löwen, in mehrfarbige (*πολύχροα*), deren Individuen jedoch einfarbig (*ὁλόχροα*) sind, und in bunte (*ποικίλα*), in denen entweder, wie bei den Panthern, die Buntheit zur Gattung gehört, oder nur an einzelnen Individuen vorkommt[2]). Aber auch hier hat nicht die Farbe, sondern das Gesetz der Vererbung, das sie beleuchtet, die Teilnahme des Philosophen. Er verschmäht es zwar gelegentlich auch nicht, einen zutreffenden dichterischen Ausdruck, wie „das Dunkeln des Meeres" bei Homer durch seine Theorie zu beleuchten[3]), er selbst aber redet von der Farbe durchaus stimmungslos, ausschliefslich historisch oder im Dienste der erklärenden Forschung. Gelegentlich wird wohl in der Naturbeschreibung von einzelnen Vögeln gesagt, sie hätten eine böse (*μοχθηρὰν*) Farbe, wären schlecht gefärbt (*κακόχροοι*), oder vom Seidenschwanz und dem weifsen Reiher, sie hätten eine schöne (*καλός*) Färbung; aber selbst die Farbenpracht des vielbesungenen Eisvogels führt Aristoteles nicht über eine sorgfältige Beschreibung hinaus[4]), und der ästhetische Charakter der Farbe bleibt unentwickelt. Die Physiognomik stellt zwar die Kategorie energischer oder

lebhafter Farben (ὀξεῖα) als Zeichen heifsblütiger Konstitutionen auf, befafst aber, da nur vom Inkarnat des Menschen die Rede ist, unter sie blofs eine mehr oder weniger stark hervortretende Röte, wie sie die heftigen Leidenschaften oder Scham und auch Trunksucht mit sich bringen, während die Normalfarbe des Wohlbegabten ein weifsliches Rot (λευκέρυθρος) sei. Die ganz lichten und die ganz dunklen Farben sollen wohl den Gegensatz zu den lebhaften bilden. Sie deuten daher teils auf ein und dieselbe Eigenschaft, wie etwa auf die Feigheit hin, teils aber dient das Dunkle doch auch energischeren Affekten, wie der Verbitterung, das Weifse wiederum sanfteren, wie dem Mitleiden, zum Ausdruck [1]). Wie aber die gelbe Farbe als Zeichen des Mutigen direkt auf den Löwen zurückgeführt wird, so sind auch fast alle diese Deutungen blofs aus der Erfahrung genommen, oder durch naheliegende Theorien oder Beispiele bestimmt, nur selten aber auf eine ästhetische Analogie gestützt. Diesem Mangel einer direkt ästhetischen Würdigung der Farbe giebt Aristoteles auch einen theoretischen Ausdruck, indem er dem Sichtbaren', den Gestalten und Farben, die Fähigkeit einer Abbildung seelischer oder sittlicher Zustände abspricht, oder doch nur in ganz geringem Mafse zugesteht [2]). Platon fand überall, in Natur und Kunst, in Farben und Gestalten so gut wie Klängen, Verwandtschaften mit den sittlichen Zuständen der Seele, die den Menschen gleichsam in einer gesunden geistigen Lebensluft aufwachsen und von Jugend auf sittlichen Werten zugänglich werden liefsen. Die Art und Weise jedoch, in der diese Ähnlichkeiten in den einzelnen Gebieten ermöglicht werden, liefs Platon dahingestellt, und damit auch eine höhere ästhetische Erklärung offen. Aristoteles hingegen beleuchtet diese Frage mit der vollen Nüchternheit des Tageslichtes. Die Rhythmen und Melodien der Musik seien wirkliche Abbilder (ὁμοίωμα) der Tugenden; unter den übrigen Sinnen wäre eine solche Aufgabe den Tast- und Geschmacksempfindungen ganz verschlossen, und auch dem Sichtbaren, den Gestalten, nur wenig (ἠρέμα) zugänglich. Nur in geringem Mafse auch fände sich hier eine Übereinstimmung des Urteils. Es lägen überhaupt nicht Abbilder der sittlichen Zustände

vor, sondern Gestalten und Farben wären blofse Zeichen (σημεῖα) körperlicher Begleiterscheinungen der seelischen Affekte. Auch hier freilich könne es Unterschiede geben, und für die Jugend sei nicht die Betrachtung der Werke des Pauson geeignet, sondern des Polygnot oder eines anderen Malers oder Bildners, der eine ethische Bildung befolgt. Dafs diese Theorie nicht durchzuführen sei, hat Aristoteles, wie die vorsichtige Einschränkung des Ausdruckes zeigt, wohl selbst empfunden; aber sie wirkte doch auch dahin mit, dafs für ihn keine Veranlassung vorlag, auf den ästhetischen Wert und die Unterschiede der Farbenwelt näher einzugehen. Die Farbe bleibt ein der Schönheit Äufserliches, die Teilnahme für sie eine ausschliefslich theoretische. Die Wahrnehmungen des Gesichtes seien uns die liebsten, weil sie am meisten zur Erkenntnis beitrügen, indem sie die zahlreichsten Unterschiede kenntlich machten, da alle Körper an der Farbe teil haben [1]). Auch die tiefere Bemerkung über die Bedeutung des Gesichtssinnes für die Liebe, die aus ihm ihren Ursprung nehme und ihn allen anderen Sinnen vorziehe, weil er den Anblick der Geliebten erschliefse, führt zu keiner ästhetischen Wendung, wie bei Platon [2]). Die Schönheit der Farben kann zwar nicht auf die allgemeine Freude am Wahrnehmen oder auf den Wissenstrieb zurückgeführt werden, denn hier hätten die schönen Farben keinen Vorzug vor den minder schönen. Sie wird ebensowenig als ein blofser Sinnenreiz aufgefafst, da sie sich auf ein Verhältnis (λόγος) gründen soll und damit auf eine Linie mit den musikalischen Zusammenklängen und in das Gebiet des durch die Vernunft bestimmten Schönen gehört. Diese Verhältnisse jedoch erschliefsen hier keine festbestimmten Unterschiede, die der Farbe eine engere Beziehung zu den höheren Formen des Schönen zu sichern vermöchten. Die Farbe bleibt so in der Allgemeinheit des Schönen beschlossen, und ihre ästhetische Bedeutung ist wesentlich kosmetisch.

Auch die Klangschönheit hat Aristoteles, ähnlich der Farbe, in äufserlich kosmetischem Sinne aufgefafst, wenn er Likymnios folgend die Schönheit (τὸ κάλλος) der Worte teils in ihren Klang (ψόφοις) teils in ihre Bedeutung verlegt [3]).

Das Gesicht und Gehör zeichneten sich vor den anderen Sinnen, die nur dem Bedürfnis und dem Notwendigen dienen, dadurch aus, dafs sie auf das Schöne gerichtet seien (πρὸς τό εὖ)[1]. Dieser Vorzug ist zwar in einem weiteren Sinne gedacht, da er den theoretischen Wert der Erkenntnis mit befafst, der das Auge durch die Vielheit seiner Wahrnehmungen, das Gehör durch die Aufnahme der Rede dient[2]. Jedoch auch ästhetische Werte, die Freude des Gesichtssinnes an Farben, Gestalten und Zeichnung, an allem Schönen ohne jede Einmischung des Geschlechtssinnes, die Freude des Gehörs an der Harmonie, und die Abneigung beider Sinne gegen das Häfsliche und Unharmonische, setzen in der Ausnahmestellung von Farbe und Klang eine gewisse Gleichartigkeit voraus[3]. Doch schon wenn Aristoteles neben Vorzügen der Färbung auch solche des Klanges hervorhebt, macht sich sprachlich vielleicht nicht blofs zufällig eine Differenz geltend; der Vogel, heifst es gelegentlich, habe eine schöne Färbung und eine gute Stimme[4]. Die Farbe als eine Eigenschaft, die dem Körper anhaftet[5], liegt der Schönheit, die im eigentlichen Sinne auch als Vorzug des Körpers gilt, näher als der Klang, der in den mannigfaltigsten Richtungen mit theoretischen und praktischen Interessen auf das engste verknüpft ist. Durch diese Beziehungen des Klanges ist es bedingt, dafs sich Aristoteles seinem ästhetischen Werte, freilich aus dem entgegengesetzten Grunde, eine gleich geringe Aufmerksamkeit zuwendet, wie der Farbe. Hielt ihn dort die theoretische Dunkelheit und praktische Unwichtigkeit der Sache zurück, die Analogie mit der Symphonie weiter durchzuführen, so treibt hier die wissenschaftliche Zugänglichkeit und mannigfaltige praktische Verwertung eine solche Fülle von Detailwissen hervor, dafs ihr gegenüber der ästhetische Gesichtspunkt versagt und die Überlegenheit des Fachmannes hierin dem Philosophen für weite Gebiete Schweigen auferlegt. Es ist wohl anzunehmen, dafs Aristoteles in musikalischer Beziehung nicht viel mehr fachmäfsige Ausbildung besafs als Platon, und sich weder geneigt noch befähigt fühlte, mit der Schrift über das Hörbare auf die Details der Tonbildung und Instrumentation oder mit Aristoxenes in die musikalische

Theorie einzugehen. Das ästhetische Interesse tritt ohnehin auch in diesen Versuchen der Systematik völlig zurück, und Aristoteles selbst beschränkt sich in beiden Gebieten auf das Allgemeinste und Notwendigste, und weist auf den Unterschied hin, dafs die mathematische Harmonik es nur mit den Gründen, die *ästhetische* hingegen mit den Thatsachen und dem Einzelnen zu thun habe, von dem die erstere vieles gar nicht zu kennen brauche [1]). Es ist anzunehmen, dafs er sich, wenn überhaupt, nur mit der mathematischen Harmonik befafste. Die praktische Bedeutung des Klanges in der Form der Stimme und des Wortes mufste Aristoteles ohnehin näher liegen. Obwohl die Stimme als der Klang der beseelten Wesen, und als bezeichnender Klang vom blofsen Klange unterschieden wird, so wechselt der Sprachgebrauch doch ziemlich frei mit mehreren Worten (ἀκοή. ψόφος. φθόγγος. φωνή [2]). Die Stimme sei ein Zeichen für Lust und Leid, sagt die Politik, und finde sich daher an allen Tieren, denn soweit noch habe es die Natur in ihnen gebracht, dafs sie sich unter einander ihre Empfindungen bezeichnen. Für die Rede aber gebe die Stimme nur den Stoff her, und die Rede besitze der Mensch allein [3]). So sind auch die praktischen Ziele, von jener Naturbasis aufwärts bis zu den höchsten staatlichen Gebilden, an Klang und Stimme gebunden. Weil er rede, habe der Mensch die leiseste Stimme, am spätesten bilde sie sich bei ihm aus, denn sie gewinne hier die meisten Unterschiede und Arten, und von allen seinen Fähigkeiten sei die Stimme am meisten zur Nachahmung geschickt. An sich und für das Notwendige gebühre dem Gesicht der Vorzug, um der vielen Unterschiede willen, die es erschliefse, weil sich an allen Körpern Farben finden und auch die Vorstellungen des Gemeinsinnes (Gestalt, Gröfse, Bewegung und Zahl) ihm zugänglich seien; mittelbar aber, als Träger der Rede, trage das Gehör am meisten zur Ausbildung der Vernunft bei, wie denn auch die von Geburt an Blinden klüger seien, als die Tauben. So habe denn auch von allen Wahrnehmungen nur das Hörbare einen sittlichen Charakter, der den Farben, dem Geruch und Geschmack abgehe. Die Ähnlichkeit liege in der Bewegung der Rhythmen und der Ordnung der hohen und tiefen Klänge,

nicht aber in der Mischung, da der Zusammenklang sie nicht zeige. Jene Bewegungen seien praktisch, die Handlungen aber zeigten den Charakter[1]).

An dem Klange hat Aristoteles gleich Platon den Glanz und die Ebenheit als Vorzüge namhaft gemacht und zweifellos auch die Reinheit ihnen zugezählt[2]). Auch als die Grundeigenschaften der Klänge hebt er ausdrücklich nur die drei Gegensätze des hohen und tiefen, des starken und schwachen, des ebenen und rauhen Klanges hervor, läfst aber auch noch weitere ähnliche Unterschiede zu, wie er denn selbst gelegentlich die hellen, dunklen und gedämpften (*λευκή. μελάς. σομφή*) Klänge, oder Beweglichkeit und Unbeweglichkeit der Klänge erwähnt[3]), ohne ihnen freilich eine genügende Bestimmung zu geben. Von jenen Gegensätzen gehört das Ebene zu den allgemeinen Eigenschaften schöner Klänge, und auch die Stärke des Klanges mufs, dem üblichen Werte der Gröfse nach, als ein zur Schönheit gehöriger Vorzug gelten. Dagegen führt das Hohe und Tiefe einen charakteristischen Unterschied in die Klänge ein, nach dem sich auch ihre Schönheit selbst gliedern mufste, da hier keine Seite vor der anderen einen so unbedingten Vorzug hat, wie etwa das Ebene vor dem Rauhen. In der That hat Aristoteles mancherlei Bemerkungen in dieser Richtung gemacht, ohne sie jedoch auf feste Kategorien zurückzuführen. Die Bezeichnung hoch und tief, scharf und schwer (*τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρύ*), sei metaphorisch dem Tastsinn entnommen. In Wahrheit errege das Hohe die Wahrnehmung in kurzer Zeit heftig, das Tiefe in langer Zeit nur wenig. Darum aber sei das Hohe nicht etwa schnell, noch das Tiefe langsam; letzteres beziehe sich nur auf die veranlassende Bewegung, das Hohe und Tiefe entspräche vielmehr dem Spitzen und Stumpfen des Tastsinnes; jenes schneide in der Bewegung gleichsam ein, während dieses mehr stofse. Das Tiefe habe wohl deshalb ein Übergewicht über das Hohe, weil es gröfser sei, denn es gleiche dem stumpfen Winkel, das Hohe dem spitzen. Durch seine Gröfse sei das Tiefe mächtiger, da das Kleine im Grofsen enthalten sei. Der tiefere Klang würde dann der edlere sein (*γενναιότερος*), wie ja auch in den Melodien das Tiefe besser sei als

das Gespannte. Das Bessere bestehe im Überragen, und die Gröfse ist ein Überragen. Diese Gröfse dürfe aber nicht so gefafst werden, dafs dadurch der hohe Klang mit dem schwachen, der tiefe mit dem starken zusammenfalle, da das Hohe sehr wohl starkstimmig und das Tiefe schwachstimmig sein könne. In der starken Stimme sei die Masse des Bewegten an sich grofs, in der schwachen an sich klein. Bei der hohen und tiefen Stimme handle es sich dagegen um das Verhältnis des Bewegten zur bewegenden Kraft. Das im Verhältnis zur Kraft Grofse werde langsam, das Kleine schnell bewegt. Die Stimme könne stark sein, aber nicht tief[1]). Auch hier wird also die Gröfse als den Unterschied bedingend aufgefafst, aber der Gegensatz ist nicht rein auf beide Seiten verteilt, sondern im Hohen ist die Kraft, im Tiefen die Masse verhältnismäfsig grofs. Die tiefe Stimme erscheint zwar, wie das männliche Geschlecht, dem sie vorzugsweise zugehört, edler, aber auch der hohe Klang der weiblichen Stimme behält einen positiven Wert. Der Gegensatz ist ein ähnlicher, wie ihn die Physiognomik an der Gestalt (μοϱφή) der männlichen und weiblichen Körper aufweist (ἡδίω μάλιστ᾽ ἂν ἢ γενναιοτέϱαν)[2]). Wie dem Weibe, so gehört die hohe Stimme auch vorzugsweise dem jüngeren Lebensalter an. Die Männlichkeit hingegen und das höhere Alter, unter den Tieren, den Löwen, den Stier, den Wächterhund und die muthigen Kampfhähne, überhaupt die Tugenden der Grofsherzigkeit und des Mutes, zeichne die tiefe Stimme aus. Im Lachen senke man die Stimme, im Leiden werde sie höher. Die Frauen, die Jugend, unter den Tieren die feigen, Hirsch und Hase, haben eine hohe Stimme, auch wer im Leben nur dem Kleinen nachtrachtet und nichts Grofses im Sinne trägt[3]).

Aber auch die Physiognomik mahnt hier zur Vorsicht und zweifelt, ob diese Beziehung auf Tapferkeit und Feigheit berechtigt sei, da hier vielleicht mehr der Gegensatz des Starken und Schwachen in Frage komme. Auch der Gegensatz des Männlichen und Weiblichen wird durch den Zutritt anderer Merkmale, wie der Andauer und Kürze der Klänge, ergänzt; die weibliche Stimme sei ungegliedert (ἀναϱθϱίαν), wie es auch von der Gestalt des Weibes hiefs[4]). Da jedoch die

Möglichkeit durch die Musik die sittlichen Charaktere nachzuahmen, neben dem Rhythmus auf den Wechsel des Hohen und Tiefen zurückgeführt wird, so legt auch Aristoteles auf diesen Gegensatz der Klänge noch am meisten Gewicht, während andere Eigenschaften, weil sie eine blofs fachmäfsig musikalische Bedeutung haben, ganz übergangen werden, oder sich dem Hohen und Tiefen mehr oder weniger anschliefsen. Da der Gegensatz des Hohen und Tiefen seinen Bedingungen wie seinem Eindrucke nach auf Gröfsenverhältnisse zurückgeführt ward, so steht ihm auch die Stärke und Schwäche des Klanges (μεγάλη-μικρά) am nächsten, und in beiden Gegensätzen wird von den Extremen eine mittlere Lage unterschieden. Dem Redner wird für seinen Vortrag der Rat gegeben, vorzüglich auf drei Elemente: auf Gröfse, Harmonie und Rhythmus zu achten [1]). Stärke und Schwäche des Klanges beruhe auf der Gröfse des Bewegten an sich, und da diese sich aus einzelnen Bewegungen zusammensetzt, so fliefsen die Begriffe des Grofsen, Vielen und Stattlichen (μεγάλη. πολλή. ὄγκος) vielfach zusammen [2]). Mit der Schwäche der Stimme verbindet sich die Feinheit (Dünnheit) (λεπτή), die an den weiblichen Fohlen, überhaupt im Kindesalter, an Frauen, Eunuchen, Greisen oder bei Klängen, die aus der Ferne kommen, beobachtet wird. Das Gegenteil bildet wohl die grobe, heisere Stimme (παχεῖα) [3]). An das Feine schliefst sich durch Zutritt des Gedrängten die eindringliche Helligkeit (λιγυρή) der Stimme an, die den Grillen, Heuschrecken, Distelfinken und Nachtigallen eigen ist. Alle Fülle (ὄγκος) und Milde (ἀνιεμένη) und Tiefe der Stimme sei hier ausgeschlossen, hingegen Höhe, Dünnheit und Bestimmtheit (ἀκρίβεια) mit ihr vereinbar [4]). Zum Gedämpften und Weichen führt das Klagende (γοώδης) des Schwanengesanges hinüber, das um so mehr erregend sei, als der Klang der Ebenheit entbehre. Mehr auf die Natur der musikalischen Instrumente gehen die gedrängte (πυκνή) und die schwächlich weichliche (ἀραιά) Stimme zurück, und das Harte (σκληρός) und das Weiche (μαλακός. ἁπαλός) [5]). Noch zahlreiche andere Unterschiede der musikalischen Technik führt die Schrift

über das Hörbare an, die den Klängen in das Einzelne folgen, ohne in einen Zusammenhang mit allgemeinen ästhetischen Gesichtspunkten zu treten. Nur in der Höhe und Tiefe der Töne und der damit verbundenen Gröſsenvorstellung ist auch schon in der an sich neutralen Klangschönheit eine Entwicklung zu charakteristischen Unterschieden vorbereitet, die in den höheren musikalischen Formen zur Geltung kommen.

Die Gestalt (σχῆμα) bildet nach Platon neben Klängen und Farben die dritte Art elementarer Formen der Schönheit. Auch Aristoteles bringt die Gestalt in die engste Beziehung zur Farbe, indem er sie als eine zweite, jener entgegengesetzte Eigenschaft aller Körper auffaſst, und beide Begriffe daher gern sich ergänzend zusammenstellt. So gebe die Spiegelung entweder Gestalt und Farbe, oder Farbe allein wieder, und die äuſsere Erscheinung der Dinge bestehe aus Gestalt und Farbe[1]). Dieser Gegensatz und diese Beziehung zur Farbe fehlen den oft mit der Gestalt gleichbedeutend gebrauchten, aber doch abstrakteren Begriffen der Form (μορφή. ἰδέα). Man erfreue sich mittelst des Gesichtes der Farben, Gestalten und Zeichnung, ohne hierin einer sittlichen Beurteilung zu unterliegen; durch Farben und Gestalten fänden sehr viele Nachahmungen statt; Farben und Gestalten seien zwar nicht Abbilder, wohl aber Zeichen der sittlichen Zustände[2]). Auch unter den Gesichtspunkt des äuſseren Schmuckes tritt die Gestalt in gleicher Weise wie die Farbe, wenn es von dem Hoffärtigen heiſst, er wolle seine Glücksgüter allen vor die Augen bringen, und schmücke sich in Kleidung und Gestalt und dergleichen mehr über das Maſs[3]). Das wesentliche Merkmal jedoch, das die Gestalt von den Farben und Klängen scheidet, ist, daſs die Elemente, die den Charakter des Klanges und der Farbe bedingen, mögen sie nun in den Bewegungs- und Gröſsenverhältnissen des ersteren oder in den Mischungsverhältnissen des letzteren liegen, nicht selbst in das Bewuſstsein treten. Jeder Klang und jede Farbe erscheint der Wahrnehmung als Einheit und kontinuierlich (μία καὶ συνεχής); die Gestalt hingegen sei immer ein Zusammengesetztes und Teilbares. Es könne daher, wenn der spiegelnde Gegenstand

sehr klein ist, an ihm nur die Farbe, unmöglich aber eine Gestalt sichtbar werden [1]).

Diese Natur der Gestalt macht sie nicht nur in ihren elementarsten Formen schon den Bestimmungen des Schönen, der Gesetzmäfsigkeit, dem Ebenmafse und der Bestimmtheit zugänglich, sondern gestattet auch ein methodisches Fortschreiten von jenen einfachen Formen zu den höchsten Gebilden in Natur und Kunst, wodurch jene schon an sich hypothetische, platonische Abgrenzung schöner Gestalten ihre Bedeutung einbüfst. Es kann nicht zweifelhaft sein, dafs auch Aristoteles die einfachen geometrischen Formen, im Anschlufs an die herkömmliche Denkweise und auch an die platonische Auffassung als die zunächstliegenden und einleuchtendsten Beispiele schöner Gestaltung ansah; denn schwerlich kann er speciell an die Zahlenlehre gedacht haben, wenn er in der Mathematik die vornehmsten Formen der Schönheit erkannte. Diese Elemente aber von den höheren Formen der Gestalt als eine besondere Klasse abzugrenzen, wie es Platon um der Vorurteile der Menge willen that, lag kein Grund mehr vor. Dem Schüler des Aristoteles genügte zur Wahrung der ästhetischen Werte ein blofser Zusatz: die Freude des Auges am Schönen „ohne alle Beimischung sinnlicher Begierden“ (ἄνευ ἐπιθυμίας ἀφροδισίων), wobei diese reine Freude auch auf Formen bezogen gedacht sein mufs, die unter Umständen auch anders zu wirken vermögen. So sondern sich jene einzelnen, einfachen Gestalten bei Aristoteles nicht mehr unter dem Begriffe des Kosmetischen ab, sondern bilden nur die Grundlage, aus der das Reich der Gestalten sich entwickelt, auf das sich auch die in jenen heimische Schönheit ausbreiten mufs. Das theoretische, sachliche Interesse an einer systematischen Morphologie drängt zwar den Gebrauch ästhetischer Prädikate hier meist zurück, die Betrachtungsweise selbst aber ist ästhetisch, und wenn irgend von einem hohen, selbständigen Verdienste des Aristoteles um die Ästhetik gesprochen werden kann, ist ein solches in erster Linie in seiner Morphologie der Naturkörper zu sehen, zu der sich die kosmetischen, elementaren Formen in grofsartigster Weise erweitern, und abschliefsend auch hier wiederum auf jene

Scheidung charakteristischer Formen der Schönheit hinausführen.

Neben Gröſse und Bewegung gilt auch die Gestalt als eine Vorstellung des sinnlichen Bewuſstseins (κοινὴ αἴσθησις), das ihr die ästhetische Anschaulichkeit wahrt. Die Gestalt hat die Gröſse zur Voraussetzung, gehört aber selbst dem Qualitativen zu; ihre einfachsten Beispiele sind das Gerade und Krumme. Von der Lage (θέσις) unterscheidet sie eine Beschlossenheit in sich, die keiner Beziehung auf anderes bedarf; von der Ordnung (τάξις), daſs sie nicht als Beziehung getrennt gedachter Bestandteile (διαθιγή), sondern qualitativ, als Einheit vorgestellt wird, wenngleich ihre Bestandteile eine Ordnung beobachten müssen, und in ihnen auch die Lage zur Geltung kommt. Die Gestalt sei durchaus positiv, sie habe keine Gegensätze, wie die Farben und Klänge, und sei ihrer Mannigfaltigkeit nach unbegrenzt. Es gebe keine allgemeine Gestalt auſser den besonderen Formen und keinen Gattungsbegriff für alle Arten der Gestalten, sondern sie bildeten eine Reihe, in der, wie in der Stufenfolge der Seelen, die eine Art immer in der anderen enthalten sei, das Dreieck im Viereck[1]). So muſs denn auch der ästhetische Wert der einfachen Gestalten in die höheren Formen übergehen und sich in ihnen erhöhen. Eine solche Stufenfolge von Gestalten hat Aristoteles zunächst an den geometrischen Gebilden entworfen. Er beginnt hiermit die Betrachtung des Himmelsgebäudes. Da die Gestalt sich im Raume bildet, so nimmt sie auch die Werte des Raumes in sich auf. Der Raum aber, oder, wie Aristoteles sagt, das Kontinuierliche, oder die Gröſse, hat drei Dimensionen. Einer Dimension nach ist er Linie, zweien nach ist er Fläche, dreien nach Körper. Darüber hinaus gebe es nichts, denn drei heiſse soviel wie Alles. Aristoteles schlieſst sich der Auffassung der Pythagoreer durchaus an, wonach das All und Alles durch die Drei bestimmt sei, denn die Zahl des All müsse Anfang, Mitte und Ende haben. Der Natur selbst sei dieses wie ein Gesetz entnommen und dann auf die heiligen Gebräuche des Gottesdienstes übertragen, und auch in der Sprache mache es sich geltend, da man nicht von zwei, son-

dern erst von drei Dingen „alle“ sage. Das All und das Vollkommene (τέλειος) aber sei sachlich nicht verschieden, und daher sei auch nur der Körper unter den Raumgebilden vollkommen, allseitig kontinuierlich und teilbar. Obwohl auch alle anderen Naturgebilde Körper sind, sei doch jeder in der Berührung an den Grenzen ein anderer, und nur das All sei in aller Richtung vollkommen oder keines Zuwachses mehr fähig[1]).

Eine ähnliche Stufenfolge der Vollkommenheit, wie sie die Gestalten aus den Dimensionen des Raumes gewinnen, entwickeln sie nun auch in jeder Dimension durch ihr eigenes Bildungsgesetz. Die Kreislinie sei vollkommener als die gerade, denn diese gestatte stets noch einen Zusatz, die Kreislinie hingegen habe wie das Vollkommene nichts mehr aufser sich, was ihr könnte hinzugefügt werden. So seien auch wiederum unter den Flächenformen die gradlinig begrenzten minder vollkommen als die kreisförmig begrenzten, und ebenso verhalten sich die von mehreren Flächen begrenzten Körper zu der Kugel, die nur eine Fläche umgiebt. Darum habe auch Platon die Kugel allein nicht aus Flächen zusammengesetzt[2]). Diese vollkommene Gestalt wird nun auch dem Himmel zugewiesen und von der Oberfläche des Wassers auf den Bau des Weltgebäudes ausgedehnt, dessen Bewegungen den Gegensatz des Geraden und Kreisförmigen durch alle Gebiete der anorganischen Natur hindurchführen.

So wenig zulangend dieser Gesichtspunkt der Vollkommenheit im Vergleiche mit der von Platon als Mafsstab der Schönheit gebrauchten Ähnlichkeit ist, und so wenig er Aristoteles auf die Würdigung der zahlreichen Zwischenstufen der Formgegensätze, der mannigfaltigen Gestalten der Kurven und Polygone hinführen konnte, so sichert ihm sein Princip doch eine in gewissem Grade durchgehende Einheit der Betrachtung, die sich fortschreitend von den geometrischen Gebilden über die organischen Gestalten verbreiten kann. Auch an jenen Figuren war freilich im einzelnen schon, neben dem blofsen Gradunterschiede der Vollkommenheit, die Trennung charakteristischer Werte hervorgetreten, die Platon hier noch entgangen war. Aristoteles führte jedoch keine principielle Überlegung, sondern vergleichende Beobachtung des

metaphorischen Charakters der Sprache auf die Bemerkung, dafs ursprüngliche Bezeichnungen für Tastempfindungen, spitz (ὀξύς) und stumpf (ἀμβλύς), auf die durch Gröfsenunterschiede bestimmten Winkelarten übertragen seien, und mit ihnen wiederum der ebenfalls auf Gröfsenvorstellungen beruhende Gegensatz der Klänge (ὀξύς. βαρύς) Berührungen habe. Wie zwischen dem hohen und tiefen Klang eine Mittellage sich finde, so bilde auch der rechte Winkel die Verbindung zwischen dem spitzen und stumpfen [1]). Der rechte Winkel findet denn auch in dem Begriffe des Quadratischen oder Kubischen morphologische Beachtung oder eine Übertragung auf sittliche Vorstellungskreise. Der Gesichtsbau und die Stirn des Löwen sei quadratisch, und auf Simonides zurückweisend wird der wahrhaft Gute „allseitig regelrecht (τετράγωνος) und ohne Fehl" genannt. Die Berechtigung dieser Metapher liege darin, dafs jeder der beiden Begriffe in seinem Gebiete eine Vollkommenheit bezeichne [2]). Gewifs hätte es Aristoteles ebensowenig an Beispielen aus der Welt der Gestalten fehlen können, um den eigentümlichen Charakter des spitzen und stumpfen Winkels ihrem Eindrucke nach zu beleuchten. Mit dem principiellen Gedanken Platons jedoch fehlt hier auch die Veranlassung, die einzelne Beobachtung systematisch zu verfolgen, obwohl thatsächlich jener Gegensatz, von der Gröfsenvorstellung getragen, immer wieder die Schranken des einheitlichen und allgemeinen Schönheitsbegriffes durchbricht.

Aus der höchsten Form der geometrischen Gestalt geht die Rundung als Grundbestimmung auf die organische Welt über. Alle Abschlüsse der Körper seien rund, denn die Natur schaffe, wenn irgend möglich, das Beste und Schönste. Das Runde aber sei als die sich selbst ähnlichste Form auch die schönste, heifst es in den Problemen. Ferner seien alle Teile der Pflanzen und Tiere, die nicht als Organe dienen, rund, so Stamm und Zweige der Pflanzen, Wade, Schenkel, Schultern und Brust der Tiere. Ein Dreieck hingegen oder ein Viereck finde sich nirgends, weder am Ganzen, noch an den Teilen. Archytas habe gemeint, diese Thatsache rühre daher, dafs die natürliche Bewegung vom Gesetze des Gleichen beherrscht sei, und sie allein in sich selbst zurück-

laufe (ἀνακάμπτειν), indem sie Kreise und Kurven bilde (κύκλους ποιεῖν καὶ στρογγύλα)[1]. Diese Begrenzung des Körpers durch in sich zurücklaufende Kurven, die vielleicht auf Heraklits rückläufige Harmonie (παλίντροπος ἁρμονίη) der Wellenlinie verweist, bildet das morphologische Bindeglied des Organischen und geometrisch Anorganischen, und den Rahmen, in dem sich die besondere, an die Wirkung der Organe gebundene Gestaltung hier entwickelt. In der organischen Form tritt nun die Zahl der Richtungs- und Lagenunterschiede in ähnlicher Weise als Mafsstab der Vollkommenheit und Schönheit auf, wie ihn die Zahl der Dimensionen für den geometrischen Körper hergab. Richtungsunterschiede fänden sich nur im Beseelten, das in sich selbst das Princip seiner Bewegung habe. Da es solcher Unterschiede sechs gebe: oben, unten, vorn, hinten, rechts, links, die sich zu drei Paaren zusammenschliefsen, so werden drei morphologische Principien (ἀρχαί) angenommen, deren vollständiger Besitz die Vollkommenheit einer organischen Gestalt bedinge. Das Oben, durch Wachstum und Nahrungsaufnahme bestimmt, sei das Princip der Längendimension der Gestalt. Das Vorn, als Sitz der Wahrnehmungen, sei das Princip der Tiefe, und das Rechts, als der Ausgangspunkt der Ortsbewegung, beherrsche die Breite. Während die vollkommenen Körper, denen Aristoteles in wenig überzeugender Argumentation auch den Himmel zurechnet, alle drei Principien besäfsen, wären sie in der Stufenfolge der organischen Körper ungleich verteilt. Die Pflanzen hätten, obwohl sie ein allseitiges Wachstum zeigten, nur ein Oben und Unten, da Tiefe und Breite hier in sich keine Unterschiede entfalteten[2]. Da Aristoteles jedoch für die Bestimmung des Oben und Unten neben dem Relativen, neben der Lage der Gestalten im All, ein absolutes Merkmal in dem Ernährungsorgan herbeizieht, verschiebt sich ihm die principielle, rein morphologische Betrachtung zu Gunsten des Physiologischen. Das Oben der Pflanze, nimmt Aristoteles an, liege umgekehrt wie beim Tiere, es liege seiner makrokosmischen Beziehung nach unten, in der Wurzel. Nur die physiologische Aufgabe wahre hier die Analogie[3]. So bleibt denn auch, infolge dieser

Störung der morphologischen Betrachtung, in der Pflanze das Oben und Unten unvermittelt, und der ganze Aufbau des Gewächses unberücksichtigt. Hingegen, meint Aristoteles, seien hierdurch alle drei Möglichkeiten des Verhältnisses der Gestalten zum All erschöpft; der Mensch habe sein Oben auch rücksichtlich des All oben, das Tier in der Mitte, die Pflanze unten [1]).

Im Tierreich kommt zunächst mit den Wahrnehmungen das Vorn und Hinten, mit der Ortsbewegung aber bei einem Teile der Tiere auch das Rechts und Links hinzu. Zwischen das Oben und Unten aber tritt im Tierreiche, wiederum gemäfs des Vollkommenheitsprincipes der Dreiheit, in Brust und Leib ein Mittelglied ein: alle vollkommenen Tiere seien dreiteilig. Auch zwischen dem Vorn der Wahrnehmungen und dem Hinten wird ein solches Mittleres in dem Organe des Gemeinsinnes oder des sinnlichen Bewufstseins (*κοινὴ αἴσθησις*) angenommen [2]).

Durch die Ortsbewegung trete endlich auch das dritte Princip in Kraft, nur dafs für den Unterschied von Links und Rechts, die Lage (*θέσις*) nicht mehr bestimmend sei, sondern ausschliefslich die Funktion der Teile. Die Seite des Körpers, von der naturgemäfs alle Bewegung anhebt, und die infolge dessen die mehr entwickelte sei, werde die rechte genannt [3]). Je mehr nun diese drei Principien selbständig zur Entwicklung kommen, desto vollkommener ist die Gestalt. In den Fufslosen und Vielfüfsern und Vierfüfsern falle das Oben mit dem Vorn zusammen. Bei anderen, wie bei den Weichtieren, sei das Vorn und Hinten ungeschieden. Wo hingegen das Oben und Vorn so gesondert sei, wie bei Vögeln und Menschen, da finden sich auch nur zwei Füfse, da das andere Paar Gliedmafsen Flügel und Arme bildet [4]). Beim Menschen seien nun diese Principien am meisten geschieden, sie ständen im besten Einklange mit ihrer Beziehung zum All, und jedes an sich wäre am naturgemäfsesten entwickelt. Die Seite nämlich jedes Gegensatzes, in der das Princip oder das Bestimmende für ihn liege, sei vornehmer als die ihr entgegengesetzte, das Oben vornehmer als das Unten, das Vorn als das Hinten, das Rechts als das Links. So habe denn auch

der Mensch seiner aufrechten Haltung wegen vor allen Tieren den Vorzug, dafs sein Oben auch dem Oben des All entspreche. Die zweifüfsige Gestalt sei die naturgemäfseste, und was aufrecht gehen soll, mufs zweifüfsig sein und einen leichteren Oberkörper und schwereren Unterkörper besitzen. Daher habe auch der allein aufrechte Mensch im Verhältnis zu seinem Oberkörper unter allen Tieren, die mit Füfsen versehen sind, die gröfsten und stärksten Beine. Die Kinder hingegen könnten nicht aufrecht gehen, da sie alle zwerghaft (νανώδη) und die oberen Teile gröfser und stärker als die unteren seien. Bei vorschreitendem Alter jedoch nehmen die unteren Teile schneller zu, bis sie die zum aufrechten Gang erforderliche Gröfse hätten [1]. Auch das Vorn trete beim Menschen vom Oben unterschieden selbständig hervor, und unter allen Tieren zeige der Mensch allein ein Gesicht [2]. Endlich habe sich der Mensch auch am meisten von den Fesseln des Links zu befreien gewufst; denn da er sich am meisten naturgemäfs unter den Tieren verhalte, sei auch die rechte Seite bei ihm am meisten die rechte. Man trage die Lasten auf der linken Seite, und trete mit dem linken Fufs an, ja selbst im Stehen halte man ihn vorgeschoben, weil die Bewegung nicht von ihm, sondern von dem rechten, den Abschwung bewirkenden Fufse anhebe [3]. Da diese Bewegung durch zwei Principien, durch Oben und Unten und Rechts und Links bedingt sei, müsse sie auch ein beide verbindendes, ihnen gemeinsames Princip haben, das Aristoteles die Autorität (κυρίαν) der Bewegung nennen will [4]. Hier ist denn wohl auch die Quelle für jenen Begriff der Autorität, den Semper dem Vitruv entnommen und in aristotelischem Geiste zu seiner Theorie der Autoritäten zu entwickeln gewufst hat [5].

Diesen Principien, die den Bau des Körpers und seine Bewegung beherrschen und seine Vollkommenheit und Schönheit bedingen, schliefst sich das Princip der Geschlechtsbestimmtheit an, durch das nun auch der Gegensatz in diesen einheitlichen Fortschritt eindringt. Da jede Schädigung der Geschlechtsorgane eine durchgreifende Veränderung der ganzen Form (μορφή) nach sich ziehe, so dafs der männliche Körper nahezu ein weiblicher werde, so müsse auch das Männliche

und Weibliche nicht als eine blofs zufällige Differenz, sondern als ein Princip (ἀρχή) aufgefafst werden [1]). Dieser Gegensatz, den schon Platon mit dem Energischen und Gehaltenen verknüpft hatte, wird von der Physiognomik nicht nur in einer charakteristischen Zeichnung beider Grundformen der menschlichen Gestalt ausgeführt, sondern veranlafst auch den Gedanken, man könne das ganze Tierreich in zwei solche Formenkreise scheiden. In dieser Charakteristik morphologischer Typen liegt die eigentliche Bedeutung der Schrift über die Physiognomik. Sie überträgt in Sprache und Begriff, was die kanonischen Gestalten des Künstlers der Anschauung geben wollten. Mit scharfer, lebhafter Naturauffassung fafst sie die Grundzüge des menschlichen Körperbaues zusammen, die man für seine Schönheit bestimmend dachte, und sucht sie durch Vergleiche aus dem Tierreich zu beleuchten. Diese Ausführungen gehören zu den besten unter den wenigen zusammenhängenden Schilderungen dieser Art, die wir aus dem Altertum besitzen, und zeigen, wie dem Sinn für Ebenmafs und Harmonie sich das Ganze der Gestalt und ihrer Gliederung erschlossen hatte. Dieselbe Rückhaltung, die Aristoteles in der Besprechung musikalischer Begriffe gegenüber allem technischen Detail beobachtet, ist freilich auch hier darin zu bemerken, dafs selbst die eingehende Schilderung keines jener zahlenmäfsig bestimmten Verhältnisse des Körpers erwähnt, die von der künstlerischen Praxis längst verzeichnet waren.

Schon die einzelnen Züge, die gelegentlich den Tieren entlehnt werden, zeigen in ihrer Wahl ein mit der Natur vertrautes Auge: die aufgeblasenen Seiten des Frosches, die beweglichen Augen des Habichts und die funkelnden Augen des Raben, der in sich gegliederte Bau des krummen Adlerschnabels im Gegensatz zu dem von der Stirn ab gebogenen Schnabel des Raben und dem dort eingesenkten und dann sich aufwölbenden Schnabel des Hahnes; der dichtbefiederte Bauch, die nervigen, dünnen Beine, der spitz auslaufende Kopf und scharf und schmal gebaute Schnabel der Vögel; die dichtbehaarten Beine des Bockes, das kleine Gesicht der Katze, der kurze Hals der Wölfe, die platte Nase der Hirsche; der

grofse Kopf, die runde Stirn, vorstehenden Augen und langen Ohren, eine dicke, über die untere herabhängende Oberlippe und laute Stimme des Esels; die grofse und finstere Stirn, das fleischige, grofse Gesicht, die dicke Nase und die grofsen Augen, die aufgeblasenen Rippen und die aus der Tiefe zur Höhe sich bewegende Stimme des Rindes; am Hunde der schlanke Leib, der kleine Kopf, die mehr flache, heitere Stirn, die tiefliegenden feurigen Augen, mittelgrofsen Ohren, Kinn und Nase spitz und die Stimme heftig; des Affen dürftiger, fleischloser Sitz, kleines Gesicht, kleine Ohren, kleine und tiefliegende Augen und die dicken, vorstehenden Lippen; die harte Behaarung, kleine Stirn, vorn verdickte Nase, die harte, an der Seite gehobene Oberlippe und die nach den Schläfen hin aufwärts gezogenen Brauen des Schweines.

Die männliche Gestalt ist mittelgrofs, aber gröfser und stärker, auch in den Gliedmafsen dicker, stärker und fleischreicher, als die weibliche, und in allen Vorzügen sie übertreffend. Starke und grofse Knochen, Rippen und Gliedmafsen bestimmen den Bau. Die Haltung ist aufrecht, die Muskulatur reich, aber trocken. Das Haupthaar hart, nur leicht gewellt. Die Stirn energisch (ὀξύς), weit (εὐθύς), aber nicht grofs, nicht gerundet, nicht fleischig, sondern mager, weder glatt noch faltenreich, viereckig und ebenmäfsig, in ihrem oberen Teile erhöht. Die Nase ist gebogen, in ihrem Verlauf gegliedert, das Gesicht nicht fleischig, die Kinnbacken weder grofs noch fleischig. Die Lippen laufen weich in ihrem Zusammenschlufs aus, die obere über die untere fallend. Der Hals ist stark, aber nicht fleischig, der Nacken gegliedert, die Schultern sind freistehend, breit und auseinandertretend, die Schulterblätter weder zu sehr gelöst, noch gebunden, weder gekrümmt, noch hinaufgezogen. Die Schlüsselbeine sind frei und beweglich, und der Teil vom Halse bis zur Brust gröfser als der von der Brust zum Nabel. Die Brust ist breit, fleischreich, grofs und gegliedert, die Rippen sind stark entwickelt und der Bauch geräumig, aber eingezogen und mäfsig behaart. Der Rücken ist fleischlos, grofs und stark gegliedert, der Gürtel schlank, die Hüften nicht fleischig, die Lenden eingezogen und der Sitz energisch und knochig. Die

Schenkel sind starkknochig und nervig, die Schienbeine gegliedert, nervig und kraftvoll, die Wade unten eingezogen, das Wadenbein und die Knöchel nicht dick, nicht fleischig, nicht rund, und die Knöchel gegliedert und nervig. Der Fuſs ist wohlgebildet, groſs, gegliedert und nervig.

Unter allen Tieren folgt dem Typus (ἰδέα) des Mannes am meisten der Löwe. Sein Maul ist von angemessener Gröſse, sein Gesicht quadratisch und nicht zu knochig. Die obere Kinnlade ist nicht vorstehend, sondern der unteren gleichlaufend, die Nase eher dick als dünn, das Auge blitzend und tiefliegend, nicht zu rund und nicht zu gestreckt, von mittlerer Gröſse. Er hat eine stattliche Augenbraue, eine ebenmäſsig quadratische Stirn, in der Mitte vertieft, nach oben erhöht, den Brauen und der Nase zu unter der Stirn wölbt es sich finster, wie eine Wolke auf. Aufwärts von der Stirn in der Richtung der Nase fällt das Haar zurück, seitwärts geteilt wie ein Tragholz. Der Hals ist von rechter Länge und entsprechend dick, von gelblichem Haar bedeckt, nicht starr und nicht zu sehr gekräuselt. Die Gegend um die Schlüsselbeine ist mehr gelöst als zusammengedrängt. Gewaltige Schultern, eine kraftvolle Brust, ein breiter Rücken mit kräftigen Rippen, wohlverlaufend. Es ist ein Tier mehr mager an Hüften und Schenkeln, mit starken, nervigen Beinen und kraftvollem Schritt. Der ganze Körper ist gegliedert und nervig, weder zu stark, noch zu fleischig in den Formen, langsam schreitend, aber weit ausgreifend, im Gange in den Schultern machtvoll bewegt.

Nur widerstrebend und unvollständig kommt neben der überlegenen Bildung des Mannes die weibliche Gestalt zur Geltung. Die weibliche Form ist kleiner und schwächer, die Gliedmaſsen sind schmächtiger, weniger dick und fleischreich. Der Kopf ist kleiner, das Gesicht schmäler, die Augen sind wechselvoll beschattet und bewegt und blicken weichlich und schmelzend. Der Hals ist dünn, die Schultern sind schwach und ungegliedert, die Brust schwächer und haarlos, die Rippen wenig entwickelt. Der Nacken ist schmal und schwach, fleischlos und ungegliedert. Der Sitz ist fleischig und weichlich, die Lenden und Schenkel fleischreich, die Kniee nach

innen gebogen, die Schienbeine dünn, die Knöchel ungegliedert und fleischig. Die Füfse sind klein, schmal, ungegliedert, zierlicher, mehr dem Auge erfreulich als kraftvoll. Die ganze Gestalt ist mehr erfreulich als edel, ohne Ebenmafs, weniger nervig, von weicher, fliefsender Muskulatur.

Unter den als mutig geltenden Tieren sei der Panther am meisten weiblich gestaltet. Nur von seinen Beinen gelte dies nicht; in ihnen liege seine Stärke, und mit ihnen verrichte er Werke der Kraft. Er habe ein kleines Gesicht, ein grofses Maul, kleine, meist verschwimmende, tiefliegende, rollende Augen. Die Stirn ist vorgewölbt und den Ohren zu mehr gerundet als flach. Der Hals ist dünn und lang, die Brust mit schwachen Rippen, der Rücken lang, Hüften und Schenkel fleischig. Seiten und Bauch sind weich, die Farbe bunt, das Ganze ungegliedert und unebenmäfsig, nach Charakter ein gemeines, diebisches und hinterlistiges Tier[1]). Nur soweit gestattete das teleologische und sittlich-politische Vorurteil eine Würdigung der sich ergänzenden Formengeschlechter. Neben der Gliederung und dem Ebenmafse ist auch hier die Gröfsenvorstellung in Ausdehnung und Kraft der Mafsstab des bevorzugenden Urteils, und wenn der weiblichen Gestalt nicht jeder Wert abgesprochen werden kann, so verweisen auch hier die Kleinheit, Dünnheit und Zierlichkeit der Formen auf die von der Gröfse und Schönheit unterschiedene Kategorie der Anmut.

Von den übrigen kosmetischen Verhältnissen, die Platon berührte, sind die einen von Aristoteles in die Grundbestimmung des Schönen, in das Ebenmafs einbegriffen, andere, wie das Ganze (ὅλος), das Vollkommene (τέλειος) und Ähnliche (ὅμοιος) werden zwar als Erfordernisse des Schönen angesehen, aber weder ausdrücklich als Bestandteile des Begriffes aufgeführt, noch auch in ästhetischer Hinsicht über die platonischen Angaben hinausgehend erörtert. Während im Gebiete der Gestalt dem Ebenmafs alle weiteren Bestimmungen ihrer Verhältnisse zufallen, werden sowohl im Gebiete des Klanges wie der Sprache der Dichtung noch einzelne Formen unter dem Begriffe des Schmückens oder der Würze und Versüfsung behandelt. Aristoteles gebraucht

die musikalischen Formen nicht, wie Platon, vorwiegend in übertragenem, sondern im eigentlichen Sinne; daher treten ihre einzelnen Begriffe schwärfer hervor. Aus den einfachen Klängen entsteht zunächst die Symphonie. Sie besteht in einer Mischung oder Verschmelzung der Höhe und Tiefe nach verschiedener Klänge, die in einem wohlgewählten Verhältnis zu einander stehen. Als die schönste Symphonie gilt die Oktav, weil sie das einfachste Verhältnis sei[1]). Die Symphonie ist eine Mischung der Klänge, denn nur so könnten sie zugleich wahrgenommen werden[2]). Die einzelnen Klänge sind in ihnen so wenig zeitlich geschieden, als die Elemente einer Farbe räumlich. Auch die Farben wurden nach dem Beispiel der Symphonien erklärt, und diese glichen auch darin den Farben, dafs ihrer nur wenige vorhanden seien, wie ja auch nur wenig schönste Farben[3]). Die Verschiedenheit ihrer Elemente ist der Symphonie wesentlich, aus Homophonien läfst sich keine Symphonie bilden, aber ebenso wird auch ein Gleichartiges in ihnen betont, wenn die Oktav als schönste gilt[4]). Die Freude an der Symphonie sei von Kindheit auf so allgemein, wie die an Melodien und Rhythmen. Sie beruhe darauf, dafs die Symphonie eine Mischung sei, da alles Gemischte angenehmer als das Ungemischte sei, zumal wenn, wie hier, sich ein Verhältnis in dem Abstande von den Extremen fühlbar mache. Weil aber die Mischungen nicht, wie Rhythmus und Harmonie, eine Bewegung in sich schliefse, die den natürlichen Bewegungen der Seele ähnlich sein könnte, so habe die Symphonie kein Ethos, der Mischung fehle jene Ähnlichkeit[5]). Das schliefst freilich nicht aus, dafs auch in der Symphonie sich ein verschiedener Charakter ausprägt, je nachdem die hohen oder tiefen Töne ihre bewegte oder ruhig weiche Natur auf die Symphonie übertragen[6]). Dieser allgemein ästhetische Gegensatz aber wird für ein bestimmtes Ethos wohl nicht als hinreichend betrachtet. Diesen Bestimmungen entsprechend bezieht sich auch der übertragene Gebrauch des Wortes auf zweigliedrige Verhältnisse, meist auf eine Versöhnung des Entgegengesetzten. Die Natur trage Verlangen nach Gegensätzen und bilde aus ihnen, und nicht aus dem Gleichen überall ihre Symphonien, wie etwa in der Verbindung der Ge-

schlechter. So sollen Vernunft und Begierden, das Allgemeine und der Einzelfall, Reiche und Arme, der Zweck und das Mittel, Herrscher und Staat sich zu Symphonien zusammenschliefsen, in demselben übertragenen Sinne, in dem Platon die Tugend der Besonnenheit eine Symphonie genannt habe [1]. Da in der Symphonie keine Analogie mit den Seelenzuständen besteht, so gewinnt in ihr auch die Musik einen Bestandteil, der nicht in ihren pädagogischen Zwecken aufgehen kann, sondern, wie die schönen Farben, eine rein ästhetische Aufgabe erfüllt. Worin freilich das geistige Element der Symphonie bestehe, vermag Atistoteles nur durch den Hinweis auf die Zahlenverhältnisse der die Klänge verursachenden Bewegungsvorgänge anzudeuten. Obwohl er sich dessen bewufst ist, dafs nicht das Schnelle und Langsame, sondern ein ganz anderes, das Hohe und Tiefe, gehört werde, so hat er doch die Bestimmungen der ersteren erklärend auf das letztere übertragen.

Die Symphonie wird selten für sich erwähnt, weil sie in die höhere Form der Harmonie eingeht, die daher auch meist als Bestandteil des Musikalischen neben den Rhythmus und das Lied tritt, oder auch in das letztere eingeschlossen gedacht wird. Eine streng begriffliche Definition zur Scheidung der Harmonie und Symphonie hat Aristoteles nicht gegeben. Auch die Harmonie wird als ein Verhältnis (λόγος) des Gemischten bezeichnet, oder als Mischung oder Zusammenfügung (σύνϑεσις). Die Musik mische die hohen und tiefen, langen und kurzen Klänge in verschiedenen Stimmen zu einer einzigen Harmonie [2]. Die Mischung scheint hier, dem Ausdrucke (κρᾶσις) nach, noch inniger gedacht zu sein, als in der Symphonie (μίξις), und mit diesem Begriffe ist auf das Eindringen in den Klangvorgang selbst im Grunde verzichtet. Die Harmonie ist das reichere Klanggebilde, das auf dem Boden einer sehr begrenzten Zahl von Symphonien (ὀλίγαι) eine erstaunliche Mannigfaltigkeit simultaner und successiver Tonverbindungen schafft. Während dieselben Klänge nur eine Symphonie geben können, sei die Harmonie derselben Klänge eine andere im Dorischen und Phrygischen [3]. Die Analogie mit der Farbe, die für die Symphonie galt, versagt hier; die Harmonie ist ausschliefslich ein Klangverhältnis, bildet

den wesentlichen Inhalt der Musik. Es ist nicht unwahrscheinlich, daſs Aristoteles, in ihrer Bewunderung mit Platon wetteifernd, die Harmonie eine Himmlische, von göttlicher, schöner, dämonischer Natur genannt habe. Er weist der Pythagoreer Übertragung des Begriffes der Harmonie auf andere Gebiete ab; weder die Bewegung der Gestirne bilde eine Harmonie, noch die Zahlen, noch könne die Seele so gedacht werden; eher noch könne man den körperlichen Vorgang der Gesundheit eine Harmonie nennen[1]). Nach der Harmonie heiſst denn auch die wissenschaftliche Untersuchung der Klangverhältnisse Harmonik. Sie gehört zur Mathematik und ist angewandte Arithmetik, wie die Optik angewandte Geometrie ist. Als Teil der Arithmetik behandelt sie nicht, wie die Pythagoreer es thaten, die Zahlen an sich und im allgemeinen als Harmonien, sondern die bestimmten in den musikalischen Verhältnissen vorliegenden Zahlen. Sie steht daher der Naturkunde näher als der Mathematik. Hingegen hat sie es doch nur mit Zahlen, nicht aber mit den Harmonien, sofern sie hörbar sind, zu thun, die Seite des Klanges liegt ihr fern. Sie hält sich an das physikalische Substrat der Klänge: Harmoniker sagen uns, das Hohe sei das Schnelle[2]). Daher tritt neben die mathematische Theorie der Musik die Notwendigkeit einer Wissenschaft der Gehör- oder Klangseite der Töne. Die mathematischen Wissenschaften hätten es mit den Gründen (*διότι*) zu thun, und oft kennen sie das Thatsächliche gar nicht; die ästhetischen Wissenschaften dagegen beschäftige das Thatsächliche (*τὸ ὅτι*)[3]).

Ist hier auch noch das Wissen des musikalischen Technikers und der philosophischen Betrachtung des Musikalischen in der ästhetischen Wissenschaft zusammengefaſst, so wird doch der Ausdruck zum erstenmal in dem Sinne gebraucht, der dieser Wissenschaft nach zweitausend Jahren ihren Namen geben sollte. Die Mathematik beschäftigt sich als Harmonik mit dem Musikalischen, wie sie es als reine Mathematik mit dem Schönen thut; wie dort, so bedarf es auch hier noch einer anderen Wissenschaft, einer ästhetischen. Diese Forderung wird vom Altertum nicht mehr erfüllt. Neben die theo-

retische Mathematik stellt sich die technische Specialtheorie, und die litterarische Kritik tritt an die Stelle der philosophischen Ästhetik. Die philosophisch-ästhetische Betrachtung Aristoteles' folgt der Harmonie, ohne das Gebiet des Mathematikers oder des musikalischen Technikers zu berühren, so weit sie im Kunstwerk, selbständig oder dem Worte verbunden, eine allgemeine Teilnahme beansprucht. Harmonie und Rhythmus allein habe die Instrumentalmusik, wie das Flöten- und Saitenspiel; den Rhythmus allein ohne Harmonie benutze die Tanzkunst. In Rhythmus, Rede und Harmonie führe die Dichtkunst ihre Nachahmungen aus, und selbst die Redekunst habe in ihrem Vortrage neben Gröfse und Rhythmus auch die Harmonie zu beachten[1]). Die Rede wird durch Rhythmus, Harmonie und Lied versüfst (*ἡδυσμένη*), und die Musik gehöre ihrer Natur nach zu den süfsen Dingen (*ἡδυσμένων*), da eine gewisse Verschwisterung Rhythmus und Harmonie mit der Seele verbänden, woher denn auch die Philosophen lehrten, die Seele sei oder habe Harmonie. Es sei uns daher auch natürlich, Harmonie und Rhythmus nachzuahmen, und alle stimmen darin überein, dafs die Musik auf sich beschränkt oder mit dem Liede verbunden zu den erfreulichsten Dingen gehöre, und überall ziehe man sie zu Verkehr und Unterhaltung als erfreuend hinzu[2]). Weder Farbe noch Geschmack und Geruch, noch auch die blofse Symphonie habe Charakter (*ἦθος*); die Melodie aber, mit oder ohne Worte genommen, habe einen solchen. Wir empfinden die Bewegung, die infolge derartiger Klänge in uns stattfindet, und ein ihr Ähnliches liegt in den Rhythmen und in der Ordnung der hohen und tiefen Klänge, in der Harmonie. Diese Bewegungen nun seien praktisch, das Handeln aber Ausdruck des Charakters, und an dem Charakter der Liederweisen erfreuen wir uns. In den Melodien lägen Nachahmungen der Charaktere vor, was schon daraus kenntlich sei, dafs die Natur der Harmonien so sehr auseinander gehe, dafs auch der Hörende anders gestimmt würde und sich nicht in gleicher Weise zu allen verhalten könne. In den Rhythmen und Melodien gäbe es am meisten Ähnlichkeiten

mit der wahren Natur des Zornes oder der Sanftmut, der Tapferkeit und Besonnenheit und ihres Gegenteiles, und aller anderen Charaktere. Das beweise die Thatsache, dafs wir beim Anhören solcher Melodien Änderungen in unserer Seele erfahren; die Gewöhnung aber, sich an dem Ähnlichen zu erfreuen und zu betrüben, hat zur Folge, dafs wir uns in der Wirklichkeit ebenso verhalten[1]).

Obwohl der Charakter der Musik auf die Harmonik zurückgeführt wird, also auch von dem mit ihr verbundenen Worte unabhängig sein kann, so bedingt doch die Vernachlässigung der charakteristischen Elemente in Farbe und Gestalt eine Isolierung der Harmonie und jene Beziehung kurzer Hand zu den sittlichen Seelenzuständen, die den selbständigen ästhetischen Wert der Harmonie aufzuheben droht. Es wäre eine rationalistische, psychologische und moralisierende Interpretation des tieferen platonischen Gedankens der Verschwisterung (*συγγένεια*) aller Formen des Schönen, wenn die Harmonie ihren Wert direkt aus der Beziehung zur Tugend erhielte. Jedoch dafs die Harmonie eine solche ethische Wirkung haben könne, schliefst noch nicht eine jede andere Beurteilung aus. Die Symphonie erregte, trotz ihres Mangels an ethischem Charakter, dennoch bei allen Wohlgefallen und kann diese Wirkung auch dadurch nicht zu Gunsten des Ethischen einbüfsen, dafs sie als Bestandteil in die Harmonie eingeht. Auch die fast gleichbedeutende begriffliche Bestimmung von Symphonie und Harmonie als Mischung schliefst einen absoluten Gegensatz ihrer Wirkungsweise aus. Auch die pädagogische Aufgabe der Harmonie, in der Jugend die Liebe zur Tugend zu erregen, ist unausführbar, wenn sie selbst ihren Wert nur der Tugend verdankt, die der Jugend einstweilen noch abgeht.

Indem Aristoteles jedoch die Musik ausschliefslich in seiner Staatslehre in pädagogischem Interesse erörterte, mufste jene einseitige Beziehung ihm die Veranlassung zu einer Gliederung des Schönen gerade dort verhüllen, wo sie ihm an sich weit näher als Platon lag. Hatten dort die Tugend der Besonnenheit und Tapferkeit ziemlich unvermittelt auf den Gedanken eines allgemeinen Gegensatzes innerhalb alles

Schönen geführt, so gestattet Aristoteles seine positive Stellung zur Dichtung, die Charakterzeichnung auch in die Gebiete der Kunst hinein zu verfolgen. Jedoch dieser erleichterte Übergang von dem sittlichen Begriffe des Charakters zu dem ästhetischen Begriffe des Charakteristischen wird hier thatsächlich viel ferner gerückt; denn das Ethos der Poesie ist bei Aristoteles ein sittlicher Begriff, und nur ganz unzureichend und künstlich werden die charakteristischen Arten der Harmonie mit der sittlichen Aufgabe der Erziehung in Verbindung gesetzt.

Nächst der Handlung sei für den Dichter die wichtigste Aufgabe die Charakterzeichnung, denn sie offenbare die Beschaffenheit des Vorsatzes in der Handlung. Von diesen Charakteren wird dann gefordert, dafs sie vor allem gut seien, was ja in jeder Klasse der Menschen, wenn auch in verschiedenem Grade, möglich sei. Sodann soll die Charakterzeichnung angemessen (*ἁρμόττοντα*) sein, indem sie der Natur der Klasse entspreche, der die Personen zugehören. Das Weib dürfe nicht als tapfer oder furchtbar dargestellt werden[1]. Der Begriff des Charakters geht mithin nicht über die sittlichen Grundformen des Lebens, nicht über Mann und Frau, Sklaven und Freie, Jugend und Alter hinaus. Die Charakterzeichnung solle diese Schranken einhalten, und nur was sich für jeden Stand schicke, aufnehmen[2]. Die positive ästhetische Seite des Charakteristischen, nach der diese Arten bei Platon notwendige Besonderungen des Schönen selbst sein sollten, tritt ganz zurück.

In gleichem Sinne sind die Charaktere in der pädagogischen Abhandlung über die Musik, durch die feststehenden Formen der Tugend ethisch bestimmt gedacht, und die Harmonie wird nach ihrer Ähnlichkeit mit ihnen beurteilt[3]. In der Harmonie treten nun aber sehr mannigfaltige Formen und Gegensätze auf, und schon die wenigen angezogenen Beispiele lassen sich nicht alle in der Pädagogik verwerten.

Die mixolydische Harmonie sei schmerzlich (*ὀδυρτικωτέρως*) und gedrückt (*συνεστηκότως*). Einer solchen zum Tragischen neigenden Stimmung diene auch die Dissonanz (*παρακαταλογή*), die etwas Tragisches habe. Es liege das in

der Natur des Ungleichartigen begründet, wie ja auch in der Tragödie auf der Ungleichheit der Gröfse von Leid und Geschick das Pathetische beruhe. Das Gleichartige sei weniger kläglich. Jene Harmonien eigneten sich daher vorzüglich für den tragischen Chor, der gleichsam den müfsigen Totenbestatter auf der Bühne mache, und sich daher weder grofsartig kraftvoller noch praktischer Harmonie bedienen dürfe. Er bestehe ja nicht aus Helden, sondern aus gewöhnlichen Leuten, und repräsentiere das blofs Menschliche in der Tragödie. Daher passe für ihn auch nur das Klägliche (*γοερόν*) und Ruhige (*ἡσύχιον*) in Charakter und Lied, denn die Schwachen seien mehr die Leidenden als die Mächtigen[1]). Andere Harmonien seien weichlich (*μαλακοτέρως*) und schlaff (*ἀνειμέναι*). Sie seien für das höhere Alter erforderlich, das nicht mehr imstande wäre, kraftvolle (*σύντονα*) Harmonien zu hören. Sie werden den schlaffen Zuständen in einem demokratischen Staate verglichen[2]). Die dorische Harmonie allein sei mafsvoll (*μέσως*) und haltungsvoll (*καθεστηκότως*) in ihrer Stimmung. Sie habe am meisten Festigkeit (*στασιμωτάτη* und einen tapferen Charakter[3]). Die hypodorische Harmonie hingegen sei grofsartig (*μεγαλοπρεπής*) und zugleich voll Festigkeit (*στάσιμος*). Sie passe daher am besten für die Kithara; für den tragischen Chor hingegen sei sie unbrauchbar, eigne sich aber für die Heroen der Handlung, da ja in jenen Zeiten alle Fürsten Heroen gewesen seien[4]). Die phrygische Harmonie wiederum, der sich die Flöte in ihrem Charakter anschliefse, sei enthusiastisch und aufregend. Platon wird dafür getadelt, dafs er sie neben der dorischen habe gelten lassen, während er die Flöte doch verbannte[5]). Ähnlich verhalte es sich mit der hypophrygischen Harmonie. Auch sie habe praktischen Charakter und sei daher in dem Schlufsgesang und in der Bewaffnungsscene des Geryon verwandt worden. Sie sei, wie die phrygische, eine bakchische und enthusiastische Harmonie[6]). Die lydische hingegen eigne sich für das Knabenalter, da sie am meisten sittigend und bildend wirke[7]). Endlich gebe es auch noch für die ungebildete und zügellose Menge ihr entsprechende ausschreitende, besonders kraftvolle (*σύντονα*) und übertreibende Harmonien

und Lieder. Sie werden den despotischen und oligarchischen Ausschreitungen des Staatslebens verglichen[1]).

So wenig wie Platon giebt Aristoteles irgend eine Begründung für diese Scheidung der Harmonien an, die hier um so mehr zu erwarten wäre, als sie auf eine Mischung hoher und tiefer Klänge zurückgeführt werden, die, ähnlich wie in der Symphonie, einen ästhetischen Unterschied bedingen könnte. Aber auch zu den einzelnen sittlichen Charakteren, für deren Ausbildung die Harmonien so wichtig sein sollen, treten sie nur in sehr lockere Verbindung. Noch exklusiver als Platon erkennt Aristoteles nur die dorische, die mit seiner Theorie des ethischen Mittelmafses übereinstimmt, in ihrer Bedeutung für die Jugendbildung an. Damit geht gerade der entscheidende Gesichtspunkt einer Gliederung des Schönen verloren. Die Tapferkeit allein hat eine Repräsentantin unter den Harmonien. Nur in Rücksicht der Schwäche des Alters und des besonders Passenden für die Knaben finden noch die lydischen und weichen und schlaffen Harmonien eine bedingte Anerkennung. Die allgemeine Gliederung hingegen, die auch den übrigen Harmonien eine Berechtigung zuweist, folgt einem ganz anderen Gesichtspunkte, indem sie ein engeres Gebiet charaktervoller Melodien (die dorische) für die Jugendbildung bestimmt, die blofs in weiterem Sinne ethischen oder die pathologischen, enthusiastischen und praktischen den Aufführungen der Künstler zuweist, und als die Zwecke der Musik, Erziehung, Reinigung, Unterhaltung und Erholung anführt[2]).

Ähnlich an sich unentwickelt und durch die Beziehung zum Moralischen und Psychologischen unselbständig ist der Begriff des Rhythmus von Aristoteles behandelt. Wie Platon die Berufung auf Damon, so enthebt auch Aristoteles der Hinweis auf eine bereits genügende Erörterung dieser Gegenstände durch hierzu berufene Personen jedes tieferen Eingehens auf die Sache[3]). Dem ethischen Charakter nach verhalte es sich mit dem Rhythmus ganz wie mit der Harmonie; auch er vermöge die Tugenden und seelischen Zustände nachzubilden. Die Freude am Rhythmus beruhe darauf, dafs er eine leicht kenntliche und geordnete Zahl enthalte und

so in gesetzmäſsiger Weise bewege; denn von Natur sei unserem Wesen die geordnete Bewegung angemessener als die ungeordnete, so daſs sie die naturgemäſsere sei. Der Mensch strebe daher auch von Natur danach, die Rhythmen nachzuahmen[1]). Der Rhythmus beruht auf einer Mehrheit der Schritte (*βάσις*) und ihrer Anordnung[2]), aber ein Princip einer Ableitung oder Gliederung der Rhythmen ist von Aristoteles nicht aufgestellt. So wenig er die Harmonien aus dem Verhältnis zu der Höhe und Tiefe der sie bedingenden Klänge herleitet, so wenig werden die raschen und langsamen Schritte des Rhythmus ihren Kombinationen nach sachlich beleuchtet. Nur anläſslich des Rhythmus in der Rede werden einige Formen desselben erwähnt und charakterisiert. Die Aufgabe, die der Rhythmus in der Rede zu erfüllen habe, sei die Begrenzung. Der Rhythmus sei die durch die Zahl bestimmte Gestalt der Rede. Da diese Zahl kenntlich (*γνώριμος*) sein soll, so können die Elemente des Rhythmus sowohl als seine Schritte sich nur in den niederen Zahlenbestimmungen bewegen. Der heroische Rhythmus sei für die Rede zu würdevoll (*σεμνός*) und der gewöhnlichen Rede zu fernstehend. Hingegen nähere sich der jambische Rhythmus dem gemeinen Leben zu sehr an. Der trochäische Rhythmus wiederum erinnere zu sehr an den Kordaxtanz, und der trochäische Tetrameter rolle radartig (*τροχερός*)[3]). Alle diese Rhythmen hätten etwas Metrisches, was die Rede zu vermeiden habe, und daher bleibe für sie nur der Päan übrig, aus dem man keine Verse bilden könne. Er schlieſse sich unmittelbar den genannten Rhythmen an, da er das Verhältnis von 3 : 2 zeige, während von jenen das Heroische auf 1 : 1, das Jambische und Trochäische auf 1 : 2 gestellt seien[4]). Da der Päan jedoch eine doppelte Gestalt habe, je nachdem die raschen oder langsamen Elemente vorausgehen, so erklärt Aristoteles für den Anfang der Rede die letztere, die andere hingegen für den Schluſs der Rede geeignet. Es läſst sich hieraus, wie aus dem Gegensatz des jambischen und trochäischen Rhythmus, entnehmen, daſs man die Verschiedenheit der Wirkung auf die zeitliche Lage der Längen und Kürzen zurückführte, während das zeitliche Gleichgewicht

für die Würde des heroischen Rhythmus bestimmend gehalten wurde[1]). Jede Vermutung über den Grund dieser Erscheinung unterbleibt.

Das Metrum endlich wird als ein Bestandteil des Rhythmus der Rede gedacht, dessen Gesetze auf die Natur der Silben und Buchstaben zurückführen[2]). Der Versuch einer begrifflichen Scheidung beider Formen wird nicht gemacht, und dieselben Arten, das jambische, trochäische und heroische Mafs dienen auch hier als Beispiele. Das heroische Versmafs der Epen könne durch kein anderes ersetzt werden, da die Erfahrung es als das Angemessenste für den grofsartigen Inhalt dieser Dichtungsart erwiesen habe. Es habe am meisten feste Haltung (στασιμώτατος) und sei das Stattlichste (ὀγκωδέστατος) und lasse daher auch den meisten poetischen Schmuck in Worten und Wendungen zu. Das Jambische hingegen sei praktisch, der Tetrameter tanzmäfsig. Es wird daher als ein Fortschritt in der Entwicklung der Tragödie zu höherer Würde bezeichnet, dafs sie mit dem Zurücktreten des Tanzes und des Satyrischen, und der Ausbildung der Wechselrede, den Tetrameter durch das jambische, der wirklichen Sprache näherstehende und dieser Kunstart entsprechendere Versmafs ersetzt habe[3]). Auch der Vergleich des Metrum mit der Symphonie spricht nur die Vermutung aus, dafs auch diese auf ähnlichen einfachen Zahlenverhältnissen wie 1 : 1 und 2 : 1 beruhen könnte[4]). Als Grund der Gefälligkeit des Metrum wird wohl die Gesetzmäfsigkeit angesehen, die durch die Zahlen, im Rhythmus der Bewegung, hier dem Wechsel der Silben zu teil wird. Dafs nur in der Volksmeinung, nicht der Sache nach das Metrum den Unterschied zwischen Dichtung und Prosa bilde; dafs das Metrum mithin etwas Äufserliches sei, und das Wesen der Dichtung vielmehr in der Nachahmung liege, sind Formulierungen platonischer Gedanken[5]), die hier auf keine tiefere Auffassung hinführen, sondern das Metrum zahlreichen ähnlichen Verhältnissen unter dem Begriffe des Schmuckes anreihen.

Zu diesen kosmetischen Elementen gehören nun auch die der Dichtung und Redekunst gemeinsamen Kunstformen, die Aristoteles in seiner Rhetorik in ihre Hauptarten zusammen-

faſst und mit geschmackvoll gewählten Beispielen verdeutlicht. Platon hatte es in seiner überall nur auf das Wesentliche und Groſse gerichteten Denkweise verschmäht, auf diese rhetorischen Details einzugehen, aber er wollte sie doch auch nicht miſsachtet, sondern nur an die ihnen zukommende, mehr untergeordnete Stelle zurückgesetzt wissen. Aristoteles entnahm den zahlreichen Handbüchern der Rhetorik und Poetik diese im Laufe der Zeit durch Zusammenwirken sophistischer Lehrthätigkeit und praktischer Beredsamkeit entwickelten Kunstformen. Er bestimmte sie begrifflich schärfer, begleitete sie mit Reflexionen über ihren Zweck und ihre Wirkung, und gliederte sie unter dem Titel des sprachlichen Ausdruckes (λέξις) seiner Rhetorik und Poetik ein. Er hat den Versuch nicht gemacht, das Ganze dieser Formen aus einem Gesichtspunkte herzuleiten oder zu gliedern, sondern faſst sie unter den Begriff des Schmuckes der Rede zusammen und leitet einzelne Gruppen dann aus verschiedenen Zwecken her. Dennoch aber dürfte, neben den unbeachtet gebliebenen Ideen zur Morphologie des Räumlichen, diese Lehre vom sprachlichen Ausdruck das Gebiet sein, in dem ein eigenes bedeutendes Verdienst des Aristoteles um die Ästhetik in dem Maſse anzuerkennen ist, als sich hier auch sein geschichtlicher Einfluſs am umfassendsten und nachhaltigsten zeigt. Nicht freilich in der immerhin auch schon verdienstlichen Überlieferung von Einsichten, die ohne ihn vielleicht ebenso verloren wären wie die Proportionslehren der Plastik, liegt diese Wichtigkeit. Die Teilnahme, die Aristoteles trotz der nüchtern praktischen Tendenz der Rhetorik und fast widerwillig diesen Kunstformen der Rede zuwendet, bezeugt vielmehr, daſs er hier ein neutrales, von der moralischen Färbung der allgemeinen Erwägungen über Musik und Dichtung freieres, einer ästhetischen Betrachtung zugängliches Gebiet antraf. Die Beurteilung wird hier eine rein theoretische und tritt daher auch den principiellen Bestimmungen des Schönen näher. Aristoteles fühlt sich hier auch keineswegs verbunden die Einzelheiten, wie die Details der Harmonik und Metrik, den Fachleuten zu überlassen, sondern sucht sie durch eine begriffliche Analyse endgültig zu bestimmen und durch fleiſsig gesammelte und

trefflich ausgewählte Beispiele zu beleuchten. Er übergiebt damit, ähnlich wie in seiner Untersuchung über die Tragödie, der Folgezeit ein unerreichtes Muster ästhetisch-litterarischer Kritik, und einen Apparat ästhetischer Urteile und Begriffe, der den bedeutsamen Vorzug hat, nicht wie die Gedanken über die Tragödie, an das lebendige Verständnis der grofsen Kunstformen des Altertums und alle die örtlichen, zeitlichen, politischen und sittlichen Nebenvorstellungen, die ihnen verknüpft waren, gebunden zu sein. Diese Kunstformen des sprachlichen Ausdrucks werden ähnlich den Kategorien der Logik, die Zehrpfennige, mit denen der ästhetische Geist in den Jahrhunderten äufserster Ungunst haushält. In ihnen lebt, wie die Malerei in den Initialen, die Dichtung als eine Art Kleinkunst fort, die auch noch in der Klosterzelle und in den Schulstuben Raum hat. Wie die Kategorien der Logik, so lassen auch diese Kunstformen einen sehr äufserlichen Gebrauch zu, auf den sie dauernd eingeschränkt sind; aber wie jenen sind auch diesen die tiefsten Probleme immanent, die in das Bewufstsein tretend wieder ein höheres Wissen und Können beleben. Sie gewinnen so für den geschichtlichen Fortgang der Ästhetik eine ähnliche Bedeutung, wie die einfachen geometrischen Gestalten, auf die das Altertum, wie auf unbestreitbare Thatsachen und Beispiele eines festen Besitzstandes immer wieder zurückgreift.

Die Regeln des mündlichen Vortrags (*τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν*) verweist Aristoteles, obwohl sie auch für Rhetorik und Poetik in Frage kommen, und daher auch von Glaukon aus Teos behandelt seien, in das Gebiet der Schauspielkunst. Die Aufgabe einer solchen Theorie könnte nur die sein, anzugeben, wie man sich der Stimme in der Darstellung der einzelnen Affekte bedienen solle, wann man mit starker, schwacher und mittlerer Stimme, wann in den einzelnen Stimmlagen, in hoher, tiefer und mittlerer zu reden habe, oder welche Rhythmen im einzelnen zu verwenden seien. Es wäre dabei dreierlei zu beachten: die Stärke, die Harmonie und der Rhythmus. Eine solche Disciplin sei jedoch erst spät aufgetaucht, da anfänglich die Dichter selbst ihre Tragödien spielten, und dann sei sie ganz auf das Virtuosen-

tum übergegangen, wie denn gegenwärtig überhaupt die Schauspieler weit mehr gelten, als die Dichter. Dieses könnte durch solche Arbeiten, wie die Mitleidserregungen (ἐλέα) des Thrasymachos nur noch gefördert werden, und ohnehin sei es nicht Sache der Unterweisung, sondern der Naturanlage, ob man ein Schauspieler wird[1]).

Auch der Lehre vom sprachlichen Ausdrucke haften, namentlich in Beziehung auf die gerichtliche Rede, solche Bedenken an, deren sich Aristoteles in seiner Rhetorik, wohl in Erinnerung an Platons Worte im Phädros, nicht ganz entschlagen kann. Im Vergleiche jedoch mit dem Vortrage komme dem sprachlichen Ausdrucke doch eine gewisse Notwendigkeit zu, da es für das Verständnis keineswegs gleichgültig sei, ob etwas so oder so gesagt werde. Freilich sei diese Bedeutung nicht überall so grofs, wie in der Rede, die alles in der Form der Vorstellung und in Rücksicht auf den Zuhörer sage. In der Mathematik lehre niemand in dieser Weise, und auch in die Redekunst seien diese Formen aus der Dichtung herübergenommen und daher anfangs, wie von Gorgias, noch in poetischer Weise gebraucht worden. Trotz des Beifalles der Menge sei dies jedoch fehlerhaft, denn Rede und Dichtung hätten eine verschiedene Art des Ausdrucks. Schon an den Tragödienschreibern sehe man es, dafs sie nicht mehr in der alten Weise diese Dinge verwendeten, vielmehr, wie der Tetrameter, dem Jambus gewichen sei, weil dieser der natürlichen Rede am nächsten komme, hätten sie auch im sprachlichen Ausdruck das weggelassen, womit die Alten, wie heute noch die in Hexametern Dichtenden, die Tragödie geschmückt hätten[2]).

Auch die Formen des Ausdrucks (σχήματα τῆς λέξεως), Frage, Gebot, Erzählung u. s. f., verweist Aristoteles aus der Theorie der Dichtung in die Schauspielkunst und Rhetorik[3]). Von den Teilen des Ausdrucks (μέρη τῆς λέξεως) werden die silbenbildenden Laute nur kurz in ihrer Dreiteilung berührt. Die Besprechung ihrer Unterschiede nach Ort und Gestaltung des Mundes, die ihre Bildung bedingen, nach dem rauhen und leichten Hauche, der sie begleitet, nach Kürze und Länge oder Tiefe, Höhe und Mittellage, falle der Metrik zu[4]). Auch

von den Formen der Worte, die in kurze Definitionen gefaſst werden, führt erst das Hauptwort (ὄνομα), das in sich geschlossen und ohne Beziehung zur Zeit ist, auf die ästhetische Seite des sprachlichen Ausdruckes.

Jedes Hauptwort sei entweder einfach oder zusammengesetzt; entweder allgemein gebräuchlich (κύριον) oder Fremdwort (γλῶττα), oder Übertragung (μεταφορά), oder Schmuckwort (κόσμος), oder Neubildung (πεποιημένον), oder Dehnung (ἐπεκτεταμένον), oder Verkürzung (ὑφῃρημένον) oder verändert (ἐξηλλαγμένον) [1]). Die gebräuchlichen Worte bildeten die Grundlage aller Arten der Rede, da sie ihr die Deutlichkeit (σαφής) sichern; es sind die Worte, in denen jedermann an einem Orte spricht. Hierher gehört die Forderung der Sprachreinheit (ἑλληνίζειν), die von der Rhetorik näher ausgeführt wird. Zu den gebräuchlichen Worten gehörten auch die doppelsinnigen (ὁμωνυμίαι) der sophistischen Rede und die gleichbedeutenden (συνωνυμίαι), deren der Dichter bedarf; ferner auch die zusammengesetzten Worte, die man auch im gemeinen Leben erforderlichen Falles und bei leichter Verbindbarkeit der Worte bilde. Werden sie hingegen in Häufung gebraucht, so wirke die Sprache dichterisch und leicht frostig; daher fänden sie denn auch in den volltönenden Dithyramben (ψοφώδεις) ihren besten Platz. Das zusammengesetzte Wort und die übrigen Abwandlungen des Hauptwortes werden unter dem Begriffe des Neuen (ξενικόν) oder des Veränderten (ἐξαλλάξαι) befaſst und dienen dazu, die Rede aus einer niedrigen (ταπεινή) zu einer feierlichen (σεμνή) oder geschmückten (κεκοσμένη) zu machen [2]). Das Maſs der Verwendung dieses Schmuckes ist, wie in den Arten der Dichtung, so auch in Dichtung und Rede ein verschiedenes. Wollte man alle Kunstformen zugleich verwenden, so entstände durch die Fremdwörter der Barbarismus, durch die Metaphern aber ein Rätsel; unpassende Anwendung führe unwillkürlich auf jene Art des Lächerlichen hinaus, die sich dieser Formen zu bedienen pflege [3]). Weit weniger als die Dichter dürfe der Redner diese Formen gebrauchen, weil sie hier nicht durch das Versmaſs getragen wären, weil der Gegenstand hier nicht so in die Ferne gerückt sei, wie

in der Dichtung, und weil jeder Schein versteckter Absichtlichkeit vom Redner zu meiden sei[1]).

Im einzelnen eigneten sich die zusammengesetzten Worte am besten für den Dithyrambus; die Fremdworte und alle übrigen Formen für das heroische Gedicht, denn das heroische Metrum sei das haltungsvollste und stattlichste und könne daher am meisten Fremdworte und Metaphern aufnehmen, wie denn auch die erzählende Form der Nachahmung die umfänglichste von allen sei. Für den der gewöhnlichen Sprache am nächsten stehenden Jambus schicke sich das gebräuchliche Wort, die Metapher und das Schmuckwort. Es wäre thöricht, die Dichter wegen des Gebrauches dieser Kunstformen zu verlachen, vielmehr sei es etwas Grofses, sie alle passend zu verwenden[2]). Die Schätzung dieser Formen für die Dichtung ist also eine ganz andere, als für die Rede, in der praktische Werte mit den ästhetischen in Kollisionen treten. Die Rede schliefse sich der jambischen Dichtung an und verwende daher Fremdwörter, Zusammensetzungen und Neubildungen nur selten, indem sie sich auf das gebräuchliche Wort, auf Metapher und Schmuckwort beschränke[3]). Der Eindruck, den alle diese Formen hervorrufen, wird zunächst auf das Erfreuliche des Wunderbaren (θαυμαστόν) zurückgeführt, das alles Neue und Fremdartige an sich trage[4]). Unter den einzelnen Formen gehöre zu den Fremdwörtern alles, was andere Leute in ihrer Sprache gebrauchen. Dasselbe Wort könne daher ein gebräuchliches und ein Fremdwort sein, aber nicht für dieselben Personen. Sie pafsten am besten für die Epen, da sie etwas Feierliches und Kühnes hätten. In der Rede hingegen wirken sie leicht frostig[5]). Neubildungen seien Worte, die überhaupt von niemand gebraucht, sondern allererst vom Dichter gebildet wären. Die Dehnung setzt einen langen Vokal statt des kurzen oder schaltet neue Silben ein, während die Verkürzung einen Bestandteil des Wortes fortläfst und die Veränderung einen Teil des Wortes bestehen läfst und einen anderen hinzufügt[6]).

Das Schmuckwort (κόσμος. ἐπίθετα) müsse, um passend zu sein, nach der Analogie der Vorstellungen ge-

wählt werden; wenn dem Jüngling ein Purpurgewand zieme, so erfordere der Greis ein anderes. Beachte man dieses nicht, so mache gerade die Nebeneinanderstellung hier den Gegensatz der Vorstellungen augenfällig. Die Beiworte könnten entweder dem Schlechten und Häfslichen entnommen werden, oder dem Besseren. Dort würde es von Orest heifsen „Muttermörder“, hier „Rächer des Vaters“. So habe Simonides von den Maultieren gesungen: Heil euch, ihr Töchter sturmfüfsiger Rosse, obwohl sie andererseits auch Töchter der Esel seien. Gebrauche man aber von einer geringen Sache in feierlicher Rede Schmuckworte, so falle es in das Lächerliche, als wollte man etwa von einem „hehren (πότνια) Feigenbaume“ reden. Beiworte machten die Rede dichterisch, und ihr häufiger oder unpassender Gebrauch oder ihre Länge bewirkten den Eindruck des Frostigen (τὰ ψυχρά). Was in der Dichtung passend sei, wie etwa von „weifser Milch“ zu sprechen, das schicke sich für den Redner nicht, da man darin eine Absicht des Dichterischen erkenne. Die Schmuckworte gewährten zwar den Vorzug der Abwechslung und Neuheit, aber es bedürfe der Vorsicht, da ihr Mifsbrauch gröfseren Nachteil bringe, als ihr Mangel. Daher erscheine alles von Alkidamas so frostig, weil er die Beiworte nicht als Würze, sondern als Hauptkost verwende, so häufig, so lang und so selbstverständlich seien sie. Eine solche dichterische Sprache bringe in die Rede neben dem Unpassenden auch noch das Lächerliche und Frostige und die Unklarheit und Geschwätzigkeit hinein [1]).

Wenn Aristoteles schon im allgemeinen den richtigen Gebrauch der Kunstformen in der Dichtung etwas Grofses nennt, so fügt er noch besonders hinzu: bei weitem das Gröfste aber sei die Befähigung zur Metapher, die in Dichtung und Rede die gröfste Wirkung übe. Sie allein könne man durch keinen anderen erlernen; sie sei das Zeichen einer glücklichen Naturanlage, denn sie bestehe im Entdecken des Ähnlichen. Ein solches Auffinden des Ähnlichen in den entlegensten Dingen sei ja auch die Sache des philosophischen Geistes, und Empedokles soll Aristoteles einen homerischen Mann genannt haben, redegewaltig und der Metaphern mächtig [2]). Die Metapher ist die Übertragung eines der Sache fremden Wortes. Die

Übertragung geschehe von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von der Art auf die Art, oder endlich nach dem Verhältnis (κατὰ τὸ ἀνάλογον), wenn sich das Zweite zum Ersten verhält, wie das Vierte zum Dritten, so kann man für das Zweite das Vierte oder für das Vierte das Zweite setzen[1]). Von den vier Arten der Metapher sei die auf Analogie gegründete die wohlgefälligste; so habe Perikles gesagt: die Jugend sei durch den Krieg aus dem Staate genommen, wie der Frühling aus dem Jahre. Die Metapher nach Analogie gestatte immer auch die Umkehr der Anwendung[2]). Gewinnt die Kunstform der Metapher durch diese Beziehung auf die Begriffsverhältnisse einen logischen Wert, so wird doch andererseits alles Metaphorische aus dem Gebiete des blofs theoretischen Interesses der Wissenschaft verbannt. Platon wird getadelt, dafs seine Lehre von der Vorbildlichkeit der Ideen eine unpassende und hier ganz nichtssagende Metapher aus der Kunstthätigkeit sei, Empedokles' metaphorische Sprache sei zwar poetisch gut, für das Verständnis hingegen schlecht. Sätze, die Metaphern enthielten, seien unwiderleglich und als Definition fehlerhaft, obwohl jede Metapher noch den Vorzug habe, die Sache durch eine Ähnlichkeit zu beleuchten. Sie sei daher in Rücksicht auf die Erkenntnis wertvoller als Definitionen, die nicht einmal auf einer Ähnlichkeit beruhen, wie etwa: das Gesetz ist das Mafs oder das Bild des von Natur Gerechten. Alle Metaphern beruhen auf einer Ähnlichkeit; so nenne man wohl den blofs Furchtlosen metaphorisch tapfer oder die Besonnenheit einen Einklang (συμφωνία)[3]). So hat das Metaphorische eine für die Definition zwar unzureichende, aber doch immerhin positive Beziehung zur Erkenntnis. Während der Wert der Harmonien und Rhythmen vorzüglich durch ihre Ähnlichkeit mit den sittlichen Charakteren, also aus den moralischen Werten begründet wurde, kommt in der Kunstform der Metapher die Ähnlichkeit an sich zur Geltung, und ihre Einteilung lehnt sich entsprechend an die begrifflichen Werte von Gattung und Art, das Allgemeine und Besondere an. Die Metapher soll nicht weit hergeholt sein, sondern aus der gleichen Gattung und Art, damit sie augenblicklich einleuchte. Soll sie zum

Schmucke dienen, so nehme man sie vom Besseren in derselben Art, soll sie tadeln, vom Schlechteren; immer aber müsse sie dem Gegenstande angemessen sein, weder zu grofs noch zu gering, noch dem Charakter der Sache zuwiderlaufend. Wird sie vom Schönen genommen, so liege die Schönheit des Wortes entweder im Klange der Laute (φωνῇ. ψόφοις), oder in der Bedeutung (τῷ σημαινομένῳ, τῇ δυνάμει), und endlich in dem Grade, in dem sie das Mafsgebende, das Ähnliche und Eigentümliche des Gegenstandes zu veranschaulichen (πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν) vermag, sei es nun durch das Auge oder einen anderen Sinn[1]). Die Metapher wirkt frostig, wenn sie unangemessen ist, sei es nun, dafs sie lächerlich wird, wie ja auch die Komiker zu diesem Zwecke Metaphern verwenden, sei es, dafs sie zu würdevoll und tragisch ist[2]).

Weist schon der Gebrauch, den Aristoteles für diese einzelnen Kunstarten bestimmt auf eine Ungleichheit ihres ästhetischen Wertes hin, da für jede von ihnen nur besondere Dichtungsarten oder Rhythmen und Metren die geeigneten seien, so geht auch ihr Wert nicht darin auf, dafs sie der Rede den Reiz der Neuheit und des Wunderbaren zuführen, sondern Aristoteles läfst sie insgesamt oder einzeln noch andere ästhetische Vorzüge der Rede bewirken.

Neben der Umschreibung, der Vervielfältigung, den Zusätzen, dem Gebrauch der Bindewörter und der verneinenden Aussagen gelten auch die Metaphern und Schmuckworte als Mittel, dem Ausdruck Fülle (ὄγκος) zu verleihen und treten damit in den Dienst der Gröfsenvorstellung[3]). Eine andere Seite tritt in der Bemerkung hervor, dafs solche Kunstformen wie zusammengesetzte Worte, Schmuckworte und befremdende Ausdrücke vornehmlich für die leidenschaftlichen Partien der Rede sich eigneten. Habe der Redner seine Zuhörer erst durch Lob oder Tadel, Zorn oder Liebe in Begeisterung versetzt, so seien sie als Gleichgesinnte für dergleichen zugänglich. Daher seien diese Formen auch der Dichtung so angemessen, da sie ja gottbegeistert sei (ἔνθεος). Wie das Leidenschaftliche jenen Formen Verständnis sichert, so verstärken sie wiederum als ihr natürlicher Ausdruck die Glaubhaftigkeit der Leidenschaft, die ihrerseits zum Zeugnis des sittlichen Charakters der Rede

wird [1]). Werden diese Kunstformen als natürlicher Ausdruck der Begeisterung des Dichters aufgefaſst, so kann Aristoteles auch die bedeutendste von ihnen, die Metapher, als das schlechthin Produktive und Originale der dichterischen Thätigkeit hinstellen. An die Metapher schlieſsen sich daher auch die weiteren Kunstformen an, denen Aristoteles, von allen heteronomen moralischen Beziehungen absehend, eine, so weit es ihm überhaupt möglich ist, rein ästhetische Begründung giebt. Eine scharfe Abgrenzung des Ästhetischen vom Theoretischen ist so lange freilich unmöglich, als der Begriff der Phantasie noch unentwickelt bleibt. Von der weit gefährlicheren Vermischung mit dem moralischen Gebiet hat sich jedoch, gleich der principiellen Begründung des Schönen, auch dieses letzte Ausklingen der aristotelischen Überlegung thatsächlich befreit. Nicht nur in der theoretischen Fassung des geistigen Elementes schlieſst sich die Lehre vom sprachlichen Ausdrucke jener Verdeutlichung des Wesens des Schönen durch die Mathematik an, sondern auch die Seite der Sinnfälligkeit wird hier stärker als sonst zur Geltung gebracht.

Es soll angegeben werden, wodurch das Anmutige (ἀστεῖα) und Wohlgefällige (εὐδοκιμοῦντα) im sprachlichen Ausdruck bedingt sei. Zu schaffen freilich vermöge es nur eine glückliche Naturbeanlagung und eigene Ausübung; den Weg aber hierzu anzugeben, sei immerhin auch eine Aufgabe der Rhetorik [2]). Von den drei Elementen, nach denen man hierbei am meisten zu streben habe, der Metapher, der Antithese und der lebendigen Wirklichkeit (ἐνέργεια) der Vorstellungen tritt die Metapher an die erste Stelle und in den Mittelpunkt der Sache [3]). Die beiden anderen Elemente finden in die Metapher Aufnahme und vermögen ihren Wert wesentlich zu erhöhen. So sei das Wort des Simonides, das den von Grund aus Guten: einen Mann, allseitig regelrecht (τετράγωνος), nenne, eine Metapher, und auch insofern anschaulich, als es den Gedanken sinnfällig vor das Auge stelle; aber die weitere Forderung einer Belebung und lebendigen Wirklichkeit fehle ihm [4]). Wenn hingegen Homer auf den Ansturm der Troer die Vorstellung der Meereswogen überträgt: schon übergewölbt, be-

schäumt, vorn andere, andere hinten; so sei hier alles in Bewegung und voll Leben. Wenn es endlich in der Grabrede heifse: Würdig wäre es, wenn am Grabe der bei Salamis Gebliebenen Hellas sein Haupt geschoren hätte, weil mit dem Heldentum seine Freiheit begraben wurde; so verbinde sich hier mit der Metapher und der Anschaulichkeit in Heldentum und Freiheit etwas Antithetisches[1]). Kommen so mit Berufung auf Homer Anschaulichkeit, Beseelung und Wirklichkeit, der eigentliche Quellpunkt aller Dichtung, erst in der Lehre von der Metapher zur Geltung, so ist es durchaus sachgemäfs, dafs die Metapher auch vor allen anderen Formen auf die schöpferische Genialität und Produktivität zurückgeführt wird: Geist fordr' ich vom Dichter!

Wie die Kunst in dem Begriffe der Nachahmung auf eine Erweiterung der Erkenntnis, auf ein Lernen (*μανθάνειν*) gerichtet ist, und Aristoteles sogar die Liebe zu dem Wahrnehmen der Sinne aus dem Erkenntnistriebe begründet, so besteht auch der Vorzug der Metapher vor den anderen Formen des sprachlichen Ausdruckes in der Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der sie nicht nur eine Bereicherung der Vorstellungen bewirkt, sondern sie auch zu einem Gattungsbegriffe verknüpft[2]). Diese Beziehung zum Allgemeinen, zu Gattungs- und Artbegriffen, auf die auch die Unterschiede der Metapher zurückgeführt wurden, bringt sie in eine Verwandtschaft mit einer Reihe mehr begrifflicher Vorstellungsverbindungen, die nicht dem engeren Gebiete der Wortarten und des sprachlichen Ausdruckes angehören, sondern einerseits aus der Gedankenbildung (*διάνοια*), andererseits aus den Formen der Rede (*σχῆμα τῆς λέξεως*) genommen sind[3]). Sie gehören ihrem ästhetischen Werte nach hierher, und nur die praktisch-technische Anordnung hat die ähnlichen Formen getrennt.

Auch der rhetorische Syllogismus, das Enthymem, nehme an der Anmut der Metapher teil, wenn es eine schnelle Einsicht bewirke. Jedoch weder wenn es ganz auf der Oberfläche liege, und jedem schon ohne alles Suchen klar sei, noch auch wenn es, obschon ausgesprochen, dunkel

bleibe, sei es wohlgefällig, da alsdann keine Wissenszunahme stattfinde. Vielmehr müsse eine bisher fehlende Erkenntnis im Augenblicke des Aussprechens oder unmittelbar darauf sich einstellen [1]). Der Unterschied des Enthymem von dem wissenschaftlichen Syllogismus bestehe darin, dafs es nicht von dem abstrakt Allgemeinen der schulmäfsigen Geistesbildung, nicht von den letzten notwendigen Principien und dem Fernliegenden ausgehe, sondern sich an das Zunächstliegende, an das blofs meistenteils Gültige halte, worauf sich unser Wissen thatsächlich gründet, indem man so gleichsam als Ungebildeter, wie Euripides sage, den rechten Ton beim Pöbel trifft. Je näher der allgemeine Satz dem Falle, um den es sich handelt, liegt, um so treffender (*οἰκειότερα*) und um so weniger abstrakt allgemein (*κοινά*) ist er. Man müsse ihn so wählen, dafs er ganz auf den einen Fall zugeschnitten erscheine (*ἴδια δὲ ἃ μηδενὶ ἄλλῳ συμβέβηκεν*). Vermeidet das Enthymem hierdurch den langen Weg von den Principien abwärts und deren Dunkelheit, so lasse es auch noch die Mittelglieder des Schlusses fort, um nicht bekannte Dinge vorzubringen und schwatzhaft zu werden. Damit ist auch hier dem genialen Zutreffen und der Findigkeit ein Spielraum gewahrt, und auch das konkrete, anschauliche Element der Metapher für das Enthymem in gewissen Grenzen gefordert [2]).

Als seine Schlufssätze oder Obersätze sind mit dem Enthymem die Sinnsprüche (*γνώμη*) verbunden, die eine praktische Wahrheit aussprechen. Sie kleiden sich gern in die Form des Gegensatzes zu Gemeinplätzen, und suchen, wenn sie paradox sind, durch einen Zusatz die Dunkelheit zu vermeiden; die besten jedoch lassen die Erkenntnis aus der Verhüllung einer gedrängten Fassung selbst hervorleuchten [3]). Überwiegt in den Enthymemen schon das logische Element derart, dafs Aristoteles eine umfassende Topik für sie entwirft, die kein ästhetisches Interesse mehr gewährt, so tritt in den Sinnsprüchen das Moralische an die Stelle des Ästhetischen, indem die Rede durch sie ein sittliches Gepräge erhalte [4]).

Das logische Gegenbild dieser Formen bildet das Beispiel (*παράδειγμα*), die rhetorische Gestalt der Induktion.

Das Beispiel könne der Wirklichkeit, früher geschehenen Thaten, entnommen werden und wirke dann, obgleich es schwer sei ähnlich Geschehenes zu finden, namentlich in der beratenden Rede am besten. Leichter sei es hingegen Beispiele zu erdichten; dazu bedürfe es nur der Befähigung das Gleiche zu sehen (ὁρᾶν), was durch philosophische Bildung noch erleichtert werde[1]). Solche erdichtete Beispiele sind die Vergleiche (παραβολή), deren sich Sokrates bedient habe, wenn er etwa die Besetzung der Staatsämter durch das Los mit der Wahl eines Athleten oder Steuermannes durch das Los beleuchtet[2]). Oder sie sind Fabeln (λόγοι), wie die des Äsopos, die in eine Nutzanwendung auslaufen. Wie die Sinnsprüche, seien auch die Fabeln besonders volkstümlich (δημηγορικοί), und wenn die Beispiele an logischer Kraft die Enthymeme nicht zu ersetzen vermöchten, so seien sie doch als hinzukommende Zeugnisse wertvoll[3]).

Schliefsen sich diese Formen der Gedankenbildung an das Verhältnis des Allgemeinen und Besonderen an, nach dem sie sich auch in ihre Arten gliedern, so tritt das Verhältnis der Art zur Art in der Antithese hervor. Von den Formen des Ausdruckes (σχήματα) wird der Metapher der Gegensatz an die Seite gestellt. Schon die Notwendigkeit, das Unerfreuliche alles Unbegrenzten zu meiden, erfordere die periodisierte Rede, die Anfang und Ende und wohl übersichtliche Gröfse habe, und durch ihre Zahlenverhältnisse, ähnlich wie das Metrische, leicht behalten werde. Die Periode könne einfach (ἀφελής) sein, wenn sie nur aus einem Gliede (κῶλον) bestehe, oder gegliedert (ἐν κώλοις), wenn sie mehrere habe. Die Glieder dürften so wenig als die Perioden zum Stolpern kurz, oder so lang sein, dafs sie ein Nachbleiben der gemeinsam Wandernden bewirken. Die Gliederung geschehe daher in bestimmten Formen, in Nebenordnung (διῃρημένη) oder im Gegensatz (ἀντικειμένη). Die Anmut und das Erfreuliche (ἀστεῖα. ἡδεῖα) des Gegensatzes beruhe darauf, dafs er an sich das am leichtesten fafsliche (γνωριμώτατα) Begriffsverhältnis sei, was hier durch die Nebeneinanderstellung (παράλληλα) noch unterstützt werde.

Er gleiche dem Syllogismus, denn der widerlegende Beweis sei nur eine Zusammenfassung des Entgegengesetzten. So seien auch unter den Enthymemen die widerlegenden gefälliger (εὐδοκιμεῖ), weil die Schlufskraft in der Widerlegung deutlicher werde[1]). Zum Gegensatz könne der Gleichlaut (παρίσωσις) hinzutreten, wenn die Glieder der Periode gleich gestaltet sind oder auch der Gleichklang (παρομοίωσις), wenn die zwei Glieder gleichklingende Anfangs- oder Schlufsbestandteile haben[2]).

Alle diese Formen berühren sich darin mit der Metapher, dafs sie auf einer Beleuchtung des begrifflichen Verhältnisses der Vorstellungen durch Veranschaulichung in glücklicher Wahl der Vergleiche beruhen. Überall hier sind wichtige, für den ästhetischen Eindruck bestimmende Gesichtspunkte gefunden. Andere Formen werden unmittelbar auf die Metapher und ihre Verbindung mit dem Gegensatz und der Veranschaulichung zurückgeführt. Sie knüpfen nicht an die Gedankenverbindung oder den Satzbau an, sondern an den Inhalt und die Bedeutung der einzelnen Worte (τοῖς δ' ὀνόμασιν). Die Worte gefallen, wenn sie eine Metapher enthalten, die weder weit hergeholt und schwer durchsichtig, noch trivial und eindruckslos ist. Sie soll die Sache vor Augen stellen, sie mehr als ein Geschehenes sehen, denn als ein künftiges erwarten lassen. Auf dreierlei müsse man daher sein Augenmerk richten: auf die Metapher, auf Gegensätze und lebendige Wirksamkeit[3]). Unter den vier Arten der Metapher sei die auf Analogie gegründete die gefälligste, und als erstes Beispiel für diese beste Form der Metapher führt Aristoteles jenes schöne Wort des Perikles an, die Analogie von Jahr und Frühling, Staat und Jugend[4]). Am nächsten stehe der Metapher das Bild (εἰκών), das, wenn es wohl gelungen ist, die Anmut mit ihr teile. Es unterscheide sich von ihr nur durch das vergleichende Zusatzwort, aber freilich bewirke schon diese Verlängerung eine Abnahme des Beifalles. Denn die Metapher sage nicht ausdrücklich: so wie jenes verhält sich auch dieses; hiernach verlange die Seele aber auch keineswegs. Immer zwar sei das Bild, wie die Metapher nach Analogie, eine Wechselbeziehung von zwei

Vorstellungen; es setze aber nicht, wie jene, das eine schlechthin für das andere, sondern sage selbst: dieses **ist** jenes. Nun habe man zwar auch recht thörichte Bilder in der Dichtung, die wohlgelungenen aber enthielten immer eine Metapher. An dem Mifslingen der Bilder scheiterten die Dichter am leichtesten, wie sie auch wiederum Beifall finden, wenn sie ihnen glücken [1]). Durch den Zutritt der überraschenden Täuschung steigere sich die Metapher zum Geistreich-Witzigen (*ἀστεῖα*), in dem sich die Kraft des Gegensatzes zeige [2]). Ihm schliefsen sich dann die weiteren Formen an, die anläfslich des Lächerlichen Erwähnung fanden; die witzigen Sentenzen, gute Rätsel, Paradoxien, Parodien, die scherzhafte Wortverdrehung, das Wortspiel und die Hyperbel [3]).

Wenn Aristoteles in diesen Kunstformen des sprachlichen Ausdrucks einerseits die Produktivität des dichterischen Geistes, die sich in ihnen zeige, hervorhebt, andererseits die Forderung der Veranschaulichung, Beseelung und lebendigen Wirklichkeit erfüllt sieht, so liegt es nahe, beide Seiten auch unter einen Gesichtspunkt zu stellen, obwohl eine solche Zusammenfassung und Formulierung nicht ausgesprochen ist. Die Formen wurden zwar nur unter dem äufserlichen Begriffe des Schmuckes eingeführt, und diese Bedeutung bleibt auch für die Folgezeit die herrschende; mit ihr aber steht die so nachdrücklich und wiederholt betonte Zurückführung der Metapher auf die dichterische Genialität und die Behauptung, dafs sie das einzige Nichterlernbare in der Kunst des Dichters sei, nicht wohl im Einklange. Es ist daher anzunehmen, Aristoteles habe auch noch einen tieferen Gedanken mit diesen Formen verbunden, er habe sie als Mittel der Individualisierung der Gestalten und Ereignisse aufgefafst. Die griechische Philosophie gab ihm einen solchen Begriff nicht an die Hand, und da er den platonischen Gedanken einer ästhetischen Auffassung des Charakteristischen überging, blieb seine Lehre von den Charakteren der Dichtung in der Allgemeinheit sittlicher oder psychologischer Art- und Gattungsbegriffe befangen, denen die einzelnen Gestalten zu entsprechen haben. Diese Lücke füllen zu einem Teile wenigstens seine Forderungen der Sinnfälligkeit, Beseelung und Wirksamkeit aus, die vielleicht eben deshalb

im Rahmen der Metapher ihre Stelle finden, weil auch sie die gleiche Aufgabe verfolgt. Wie Aristoteles den Grund der Beseelung in der Ermöglichung der Wirksamkeit sieht, so wird diese wiederum von der Metapher vergeistigt. Nur durch das Individuellste und Persönlichste des Dichters, durch seine Produktivität, oder wie Schiller sagt, durch „Geist“, vermag er seinen Gebilden Individualität und Leben zu verleihen. Steht aber die Metapher und der sprachliche Ausdruck in einer so engen Beziehung zum Wesen der Dichtung, dafs in ihnen das Göttliche (ἔνθεος) in ihr und die künstlerische Beanlagung zum Ausdruck kommen und die Anmut sich den Werken gesellt, so wird auch hier, ähnlich wie in der Gröfsenvorstellung, der Begriff des Kosmetischen, unter dem sie zunächst in die Kunstlehre Aufnahme fanden, durchbrochen, und der Mangel einer Begründung aus der allgemeinen Natur des Schönen fühlbar.

Dieses blofs gelegentliche und vereinzelte Hervortreten gerade der tieferen und ästhetisch wertvollen Gedanken ist bei einem Geiste von der Schärfe und Beharrlichkeit des begrifflichen Denkens, die Aristoteles überall zeigt, nur aus dem principiellen Standpunkte erklärlich, den er zu dem Gegenstande einnimmt. Seine Teilnahme gehört nicht mehr, wie die Platons, dem Problem des Schönen an. Er sieht in der Schönheit nicht mehr jene besondere Gunst der Götter gegen die Menschen, jenes ganz ausnahmeweise Offenbarsein der Ideen. Es ist auch nicht mehr die ganze Tragödie und Komödie des Lebens, was ihn bewegt. Wenn er auf principielle Fragen hingeführt wird, so verkennt er ihren Thatbestand zwar nicht; er sucht ihn begrifflich zu fixieren, mit dem Apparat seiner Kategorien zu beleuchten und auf die letzten Gründe und höchsten Ziele seiner Weltanschauung, auf die Liebe und die Erweiterung der Erkenntnis zu beziehen. Aber Aristoteles verweilt bei diesen Gedanken nicht. Wie Sokrates in seiner Nachforschung nach den Schön und Guten sich zuerst an die Kunst und die Künstler wandte, doch wohl weil in diesen Gebieten thatsächlich viel vom Schönen die Rede war, so fafst auch Aristoteles auf diesem von den Sophisten schon vielfach bearbeiteten, realen Boden

festen Fuſs. Weder so ausschlieſslich von der sittlichen Lebensfrage eingenommen, wie Sokrates, der die Künstler, auf das schnellste enttäuscht, wieder verläſst, noch so erfüllt von der Idee der Schönheit, daſs er um ihretwillen sich mit Platon lieber an Dreheisen und Winkelmaſs gehalten hätte, als an die lebendigen Gestalten und Werke der Kunst, folgt er dem praktischeren Vorbilde der Sophisten, indem er einen Gegenstand, dem die allgemeine Teilnahme zugewandt war, in den Kreis seiner philosophischen Untersuchungen hineinzog. Die Kunstlehren des Aristoteles knüpften durchaus nicht an das Problem der Schönheit an, und ihr Zusammenhang mit den ästhetischen Begriffen ist ihren Grundbestimmungen nach ein sehr lockerer. Man darf zwar nicht aus dem geringen Gebrauch, den diese Kunstlehren vom Begriffe des Schönen machen, folgern, Aristoteles habe die Aufgabe der Kunst überhaupt nicht in der Schönheit gesehen. Dieses Schweigen besagt zunächst wohl nur die Selbstverständlichkeit der Sache. Gewiſs aber würde durch einen solchen Zweck die Kunst noch keineswegs in ein bevorzugtes Verhältnis zum Schönen treten. Die Vorstellung, daſs die Lehre vom Schönen zunächst oder gar ausschlieſslich Kunstlehre sei, ist eine modern romantische Theorie, eine jener Übertreibungen des Hellenismus, an denen die Renaissance des neunzehnten Jahrhunderts nicht arm war. Aristoteles selbst hält noch durchaus an der echt hellenischen Vorstellung fest, daſs die Schönheit in erster Linie dem Bau des Weltalls, dann der Natur und dem Leben angehöre. Wie ihm die Worte Natur- und Kunstschönheit noch unbekannt sind, so weiſs er auch noch nichts von einer Nebenordnung, geschweige denn von einer veränderten Rangordnung dieser Gebiete. Was aber seinem Gedankengange fernliegt, das muſste die Thatsache seiner kunsttheoretischen Schriften und die Bedeutung, die sie für das geistige Leben der Folgezeit gewonnen, notwendig herbeiführen. Das Schöne verkümmert in ihr zu einem Gegenstande der Rhetorik und der Poetik.

III. Die Technik.

Nicht um sich über das Wesen des Schönen zu unterrichten, oder um der Schönheit in ein auserlesenes Gebiet ihrer Herrschaft zu folgen, hat Aristoteles seine Poetik und seine Rhetorik geschrieben. Der Anlafs ist teils ein rein theoretischer, teils aber hervorragend praktisch; dort folgt Aristoteles Platon, hier den Sophisten.

Das künstlerische Thun, das Bilden (ποιεῖν), tritt in der systematischen Gliederung der Vernunftthätigkeit als ein eigenartiger Vorgang in eine Nebenordnung zum blofs theoretischen Erkennen und zum praktischen Handeln. Diesen Gedanken hatte Platon in seinem Staatsmann aufgenommen und gelegentlich so weit ergänzt, dafs Aristoteles ihn nur von einigem Nebensächlichen zu befreien hatte, als er ihn in der Metaphysik zum Ausgangspunkte seiner Gliederung der Erkenntnis und Einteilung der Wissenschaften machte [1]). Während alle theoretische Geistesthätigkeit in der Erkenntnis des Seienden selbst ihr Ziel finde, gehe die praktische und die bildende Thätigkeit auf die Verwirklichung von etwas, was noch nicht da ist, aus; und während die praktische Vernunftthätigkeit in die Handlung, in ein Thun des Subjektes selbst ausläuft, hat die bildende Kunst ihren Abschlufs erst in einem Werk, das sie aus dem Subjekt heraussetzt. Das Princip aller Bildungen liegt in der Vernunft oder in der Kunst oder irgend einem Vermögen des Subjektes. Um dieser Verwirklichung eines noch nicht Seienden willen bestimmt nun Aristoteles selbst die praktische und die bildende Thätigkeit weiter als eine beratschlagende (βουλευτική) [2]) und arbeitet diesen Begriff in der Ethik mit der ganzen Schärfe seines logischen Denkens bis in das Einzelne durch. Die mancherlei Schwierigkeiten und Widersprüche, zu denen diese logische Auffassung geführt hat, sind viel erörtert worden und zum Teil wohl auch nicht völlig auflösbar. Ein ästhetischer Wert ist ihnen nicht beizumessen, da die einzige Ergänzung, deren sie überall bedürfen, die Phantasie, auch bei Aristoteles ganz unentwickelt bleibt. Da man nicht über die Ziele und Aufgaben selbst, sondern nur über die zu ihrer Verwirklichung

führenden Mittel zu beratschlagen vermag, geht das Bilden als eine beratschlagende Thätigkeit von der Idee des Bildwerkes, die zunächst in der Seele als fertig vorausgesetzt werden mufs, aus und verläuft in zwei Stadien: in dem blofs seelischen Überlegen (νόησις) und der Ausführung oder dem Bilden im engeren Sinne (ποίησις). Jenes führt von der Idee, von Bedingung zu Bedingung ihre Verwirklichung beratschlagend, bis an den Punkt hinab, mit dem die Ausführung beginnen kann, die dann das geistig Ausgearbeitete in ein vom Subjekte abgelöstes Dasein setzt[1]). So richtig damit eine wesentliche Seite der Kunstthätigkeit angegeben wird, so ist doch von Aristoteles verkannt, dafs die Beratschlagung der Kunst nur ausnahmsweise jener begrifflichen Reflexion des praktischen Handelns gleicht, dafs sie in Wahrheit vielmehr in einem anschauenden Vergleichen und Fügen von Formen besteht, das, wie Aristoteles selbst gelegentlich bemerkt, dem Schaffen der nicht beratschlagenden Natur sehr nahe kommt[2]). Auch die Bedeutung, die er einer ursprünglichen Beanlagung und der Begeisterung für die Kunstthätigkeit zugesteht, widerstreitet jener logisch rationellen Vorstellungsweise. Für die Ästhetik haben diese Ausführungen nur dadurch Bedeutung, dafs sie überhaupt auf den Prozefs des künstlerischen Bildens näher eingehen, und so notwendig einen Widerspruch hervorrufen, der dann zu einer Ergänzung durch den Begriff der Phantasie hinführen mufs. Diesen Prozefs des Bildens in seiner normalen Vollkommenheit gedacht, fafst Aristoteles dann in dem freilich nicht sehr durchsichtig bestimmten Begriffe der Kunst (τέχνη) zusammen[3]). Da nun aber von einem solchen beratschlagenden Bilden in gleicher Weise wie von der praktischen Beratschlagung der Handlung eine Kenntnis über die Aufgaben und Ziele, sowie der Besitz von mancherlei Regeln für deren Ausführung vorausgesetzt werden mufs, so bedarf es einer Theorie für das Bilden so gut wie für das Handeln, dort der Kunsttheorien, hier einer Ethik. Diese Theorien unterscheiden sich von den theoretischen Wissenschaften der Theologie, Mathematik und Physik dadurch, dafs sie ihr Ziel nicht schon im Wissen selbst erreichen, sondern erst in dem aus ihm abfolgenden Gebilde haben.

Diese Deduktion der Kunsttheorien ist eine ausschliefslich erkenntnistheoretische und logische, und durchaus folgerichtig bleibt der Begriff des Schönen in ihr völlig unberührt. So wenig sich dem Systeme des Aristoteles eine Ästhetik eingliedern läfst, so notwendig führt es auf die Pragmatien der Poetik und Rhetorik hin. Haben aber diese Pragmatien ihren Zweck nicht mehr in der Erkenntnis, so treten auch die äufseren praktischen Beweggründe in Wirksamkeit, und je nach der Natur des Gegenstandes werden sie der Behandlung hier noch einen vorwiegend wissenschaftlichen Charakter belassen, dort aber sie auch schon ganz dem praktischen oder technischen Interesse in den Dienst stellen. In diesem Gedanken liegt der charakteristische Wendepunkt der aristotelischen Weltauffassung und der Übergang aus der rein philosophischen Denkweise Platons zum praktischen Lehrberufe der Sophisten. Dieses doppelte Erbe anzutreten, war Aristoteles ganz der Mann, und erst diese Synthese machte ihn zu jenem Lehrmeister zweier Jahrtausende, zu einer Autorität zunächst für Rhetoren und Poeten, dann für Theologen, Bettelmönche, Professoren und für alles, was peripatetisch ist bis auf den heutigen Tag.

Von den drei Pragmatien, die erhalten sind, tragen die Ethik und Politik, die teils auf eine reiche Vorarbeit Platons fufsen konnten, teils ein sehr umfassendes geschichtliches Material zur Verfügung hatten, noch einen hervorragend theoretisch-wissenschaftlichen Charakter. In der Rhetorik hingegen, die Platon nur wenig Grundgedanken zu entnehmen vermochte, im übrigen ihre Vorarbeiten ausschliefslich in den Kreisen der Sophisten und Rhetoren hatte, läfst der Verfasser selbst schon eine gewisse Besorgnis erkennen über die Geister, die er beschwor. Sie erreicht in der That im Überwiegen des Stofflichen über die Form und in äufserlicher Kasuistik schon die Grenze der Darstellungsart, die in den wissenschaftlichen Schriften des Aristoteles herrscht. Die Bruchstücke der Poetik nehmen eine Mittelstellung ein, entsprechend der bedeutend stärkeren Beeinflussung durch Platon und der eigenen Produktivität, zu der Aristoteles hier, teils durch die provozierende Negativität Platons, teils durch das Unmethodische der sophistischen Behandlung dieser Gegenstände, genötigt war.

Die ästhetischen Begriffe, die von diesen Untersuchungen gestreift werden, sind in ihrem sachlichen Zusammenhange erörtert worden. Die Pragmatien an sich haben in ästhetisch-sachlicher Richtung ein weit geringeres Interesse, als durch die Bedeutung, die sie für die Geschichte der Ästhetik gewannen.

Aus dem weiten Gebiete der bildenden Vernunft hat nur ein kleiner Teil Aristoteles zu Pragmatien Veranlassung gegeben, und auch diese, die Rhetorik und Poetik, können nicht unter einen gleichen Gesichtspunkt treten. Der Gliederung aber der bildenden Thätigkeit hat Aristoteles keineswegs die Aufmerksamkeit zugewandt, mit der er, Platon ergänzend, den Unterschied des Bildens und Handelns entwickelt. Wenn er schon ganz am Anfange der Metaphysik den Künsten, die dem Nutzen und dem Notwendigen dienen, solche gegenübergestellt, die um der geistigen Unterhaltung oder Thätigkeit selbst willen betrieben werden, so ist hier, wie schon der Wechsel der Worte Wissenschaft (*ἐπιστήμη*) und Kunst (*τέχνη*) und überdies der ganze Zusammenhang dieser einleitenden, allgemein kulturhistorischen Betrachtung unzweifelhaft macht, noch gar nicht von der bildenden Thätigkeit die Rede, sondern das Wort Kunst ist, wie bei Platon und Aristoteles des öftern, völlig gleichbedeutend mit Wissenschaft genommen [1]). Hingegen ist eine zweite Angabe zwar sehr kurz, aber völlig bestimmt und ausreichend: die Kunst vollendet einmal (*τὰ μὲν ἐπιτελεῖ*) das, was die Natur nicht zu Ende zu bringen vermocht hat, anderes hingegen ahmt sie nach (*τὰ δὲ μιμεῖται*) [2]). Der Sinn ist völlig deutlich; wie es Produkte der Natur sind, die sie um des Nutzens der Menschen willen erst vollenden mufs, so sind es auch die Produkte (*τὰ*) der Natur, die in sich soweit vollendet sind, dafs die Kunst sie nachahmt. Dafs Aristoteles eine abweichende Auffassung dieses landläufigen, von Platon völlig unzweideutig entwickelten Begriffes gehabt haben sollte, ist durchaus unwahrscheinlich. So verständlich der Wunsch sein mag, diesen nichtssagenden Begriff aus der Ästhetik zu entfernen, so darf man doch hierbei nicht übersehen, dafs er auch eine gewisse ganz gesunde pädagogische Bedeutung für diese Wissenschaft hat. Er weist

mit völliger Nüchternheit auf eine Blöfse hin, die zu bekleiden die Ästhetik auch in der Gegenwart noch nicht im entferntesten in der Lage ist, die künstlich zu verhüllen aber immer wieder mit mehr oder weniger Glück versucht worden ist. Je weniger aber Aristoteles den Begriff der Nachahmung zu bestimmen für nötig hielt, indem er ihn als etwas ganz Selbstverständliches gebraucht, um so mehr ist die methodische Auslegung auf Platon verwiesen, von dem Aristoteles den Begriff unmittelbar überkam [1]). Wie er sich zu den verschiedenen Gesichtspunkten, nach denen Platon die Künste dialektisch gruppiert und abschätzt, verhalten habe, erfahren wir nicht. Er nimmt den Begriff der werkbildenden Kunst, von dem Platon die erziehliche abgegrenzt hatte, in seine Bestimmung des Bildens auf und scheidet den platonischen Begriff der nachahmenden Kunst durch jene Beziehung auf die Mängel der Natur von dem unbegrenzten Gebiete der mannigfaltigen Technik des praktischen Lebens ab [2]). Zweifellos könnte letztere ganz in seinem Sinne auch durch „nützliche Kunst“ bezeichnet werden. Was er alles zur nachahmenden Kunst gerechnet hat, kann freilich so gut wie bei Platon zweifelhaft sein, da Elemente der Nachahmung sich auch über Künste verbreiten können, die ihrer Natur nach nicht dieser Gruppe angehörig sind. Hierüber entscheidet nur sein Urteil über die einzelnen Künste, das auch nicht zweifelhaft läfst, worin er die Nachahmung sah.

Die Nachahmung der Kunst hat Aristoteles auf den theoretischen Grundtrieb der Liebe zur Erkenntniserweiterung oder zum Lernen zurückgeführt und sie damit nicht nur an ein theoretisches, sondern auch speciell menschliches Interesse gebunden. Da alles Lernen und alle Verwunderung erfreulich sei, so mufs auch dergleichen wie das Nachgeahmte (*μεμιμημένον*), wie es die Malerei, die Bildhauerkunst und die Dichtkunst enthält, und überhaupt alles Wohlnachgeahmte erfreulich sein. Das gelte auch dann, wenn der Gegenstand selbst, der nachgeahmt ist, an sich nicht erfreulich sei, denn nicht an ihm selbst erfreue man sich, sondern an dem Schlufs, dafs dieses jenes sei, worin eben das Lernen liege. Daher erfreut man sich an Dingen, die an sich selbst betrübend sind,

in der Abbildung dennoch, und zwar in dem Maſse, als sie genau getroffen sind, so an den für sich unansehnlichen Tiergestalten, ja selbst an Leichen. Das Lernen sei eben nicht nur den Philosophen das Erfreulichste, sondern auch allen anderen. Nur beharren die letzteren darin nicht lange, denn sie freuen sich beim Anblick des Bildes darüber, daſs sie in der Betrachtung (*ϑεωροῦντες*) lernen und erschlieſsen was ein jedes sei, und daſs dieses jenes sei[1]). Es ist also die Freude am Gegenstande und dessen ästhetischem Werte streng zu trennen von der Freude an dem Nachgeahmten als solchem. Es könne jemand in der Malerei ein sehr geschickter Nachahmer sein, und würde doch nicht gelobt werden, wenn er sich nicht zum Ziele setzte, das Schönste nachzuahmen; und wenn jemand den Gegenstand der Nachahmung zufällig nicht kennt, so erfreue ihn nicht die Nachahmung, sondern die künstlerische Arbeit oder die Farbe oder dergleichen[2]). So geringfügig nun auch diese Freude an der Nachahmung gegenüber dem Genusse der Sache selbst sein mag, so ist doch damit ein nicht unwichtiges Element der Kunst von Aristoteles endgültig formuliert. Alle Nachahmung beruht auf dem Ähnlichen (*ὅμοιος*), und das Ähnliche ist ein Verhältnis des Qualitativen, wie das Gleiche (*ἴσος*) eine Kategorie der Quantität ist. Ähnlichkeit findet statt, wo nicht völlige Identität (*ταὐτὰ ἁπλῶς*), aber doch etwas Gemeinsames vorliegt[3]). Es ist also, wie etwa in der Metapher, ein intellektuelles Element, auf dem die Freude an der Nachbildung beruht, nur daſs hier nicht eine Erweiterung des Wissens durch einen neuen Vorstellungsinhalt vorliegt, sondern Koordination zweier Vorstellungen, wie im Parallismus. Wenn es heiſst: das Nachahmen sei den Menschen von Kindheit an eigen, sie unterschieden sich dadurch von den Tieren daſs sie die am meisten Nachahmungslustigen wären, und durch Nachahmung ihre ersten Kenntnisse gewinnen, und alle an Nachahmungen Freude fänden[4]), so darf darin nicht ein bloſs gradueller Unterschied von Mensch und Tier gesehen werden, sondern im Menschen tritt zu der Freude am Nachahmen etwas hinzu, was das Tier gar nicht hat, die Freude am Nachgeahmten in ihrer Allgemeingültigkeit. Das Nachahmen und die Freude am Nachgeahmten sind sehr ver-

schiedene Dinge. Darum koordiniert Aristoteles diese erste natürliche Ursache der Hinwendung des Menschen zur Kunst mit einer zweiten, die er Platon entnahm, und durch die jener ausdrücklich das menschliche und tierische Wesen unterschieden hatte, mit der Freude an Rhythmus und Harmonie[1]). Hierin liegt in der That eine Ergänzung der platonischen Herleitung der Kunst vor. Einen anderen, tieferen Gesichtspunkt Platons, aus dem sich, als aus der gemeinsamen Basis, erst der Unterschied des tierischen Treibens und des künstlerisch menschlichen erhebt, hat Aristoteles freilich übergangen, den Kraftüberschuſs und die Lebenslust, die Tiere und Kinder zu zweckloser oder spielender Thätigkeit antreiben. Schon die unterste Form des Wissenstriebes hingegen, die Liebe zu den Wahrnehmungen (*αἰσθήσεως ἀγάπησις*), vornehmlich zum Gesichtssinn, die von allem Nutzen, den die Empfindungen gewähren, absieht, faſst Aristoteles wohl als specifisch menschlich auf. Das Vermögen des Schlieſsens (*λογισμός*) vollends, worauf sich die Freude am Nachgeahmten (*συλλογίζεσθαι*) gründet, kommt nur dem Menschen zu[2]). Dieser Grundbegriff der Kunst, die Freude am Nachgeahmten giebt dem Interesse an der Kunst eine vorwiegend theoretische Richtung, setzt sie in eine Beziehung zur Philosophie, zur Betrachtung (*θεωροῦντες*). Wie Aristoteles den Begriff der nachahmenden Kunst nicht weiter begründet, weil er ihn sei es dem herrschenden Sprachgebrauche, sei es Platon entnahm, so giebt auch die einzige Theorie einer nachahmenden Kunst, die von ihm erhalten ist, die Poetik, in ihren einleitenden Kapiteln nur eine Rekapitulation der Gedanken, bei denen Platon in der Besprechung der Dichtung stehen blieb, um sie dann in veränderter Richtung weiter zu führen.

Von der Dichtkunst selbst wolle er reden und von ihren Arten, von deren Bedeutung, von der Komposition der Mythen und dazu von Art und Zahl ihrer Teile und was sonst noch hingehöre[3]). Das sind zumeist von Platon her bekannte Begriffe, und so bildet denn auch sogleich die platonische Dreiteilung der Dichtung, repräsentiert durch das Epos, Tragödie und Komödie und den Dithyrambus, den Anfang. Wenn

Aristoteles den Grund dieser Dreiteilung erst später nachholt und dabei jene Namen nicht wieder aufführt, so macht die Darstellung Platons den Zweifel unmöglich, ob auch Aristoteles dabei an die Scheidung von Epos, Drama und Lyrik gedacht habe[1]). Auch die drei Gesichtspunkte in der Betrachtung der Dichtung: womit, was und wie (οἷς. ἅ. ὥς) nachgeahmt werde, hatte Platon teils schon formuliert, teils befolgt[2]). Indem jedoch Aristoteles die Stellen des Staates, an denen nur von Gegenstand und Arten der Dichtung (ἅ. ὥς) gesprochen ward, mit anderen Stellen, an denen, wie in den Gesetzen, die Darstellungsmittel der verschiedenen Künste behandelt werden, kurz zusammenfafst, verschieben sich die gedrängten Begriffe in seiner Diktion zu einer gewissen Unklarheit. Auch nur weiter ausgeführt, keineswegs so tief begründet wie bei Platon, sind die Gedanken über den Unterschied der Poesie und Prosa und die Bedeutung des Mythus für die Dichtung. Sokrates hatte auseinandergesetzt, dafs seine philosophischen Unterredungen und Verse vor dem Gotte nicht als Dichtung bestehen könnten, weil ihnen der Mythus fehle. Aristoteles führt die sokratischen Gespräche als Beispiel einer mangelnden Nachahmung von Handlungen an[3]). Auf dieselbe Weise endlich, wie bei Platon, kreuzen sich auch bei Aristoteles in einiger Unklarheit die Dreiteilung der Dichtung nach ihrer Darstellungsart (ὥς) und die Zweiteilung nach ihrem Gegenstande oder Stil (ἅ). Die Zweiteilung, in eine würdige und würdelose Art, gewinnt hier wie dort das Übergewicht und führt mit Berufung auf die Geschichte dann zu der selbständigen Untersuchung Aristoteles' über die Tragödie.

Die Darstellung ist hier rein geschichtlich und geht nicht von ästhetischen Principien aus. Wie sie mit der geschichtlichen Entwicklung der Kunstformen anhebt, so abstrahiert sie aus den Beispielen ihrer Blütezeit Regeln und Gesetze, die dann auch den vorherrschenden Mafsstab der Kritik bilden, und nur ausnahmsweise werden ästhetische Gesetze zur Begründung herangezogen. Während die Komödie nur kurz charakterisiert wird[4]), dem Dithyrambus nur wenig Bemerkungen zufallen, und auch die Besprechung des Epos mehr

rückblickend der Beleuchtung der Tragödie dient, als seinem eigenen Wesen gilt[1]), bildet die Tragödie den eigentlichen Inhalt der Schrift[2]). Aus triftigen Gründen zu mutmafsen, dafs an theoretischen Überlegungen einst viel mehr vorhanden war, als jetzt vorliegt, dürfte schwer sein.

Anstatt den äufserst knappen Wortlaut der Tragödiendefinition zu erörtern, geht Aristoteles sogleich auf die Besprechung der Teile (μέρη) der Tragödie ein. Von ihnen treten zwei, die äufsere Ausstattung (ὄψις) und das Musikalische (μελοποιία) ganz zurück, und ein dritter, die Gedankenbildung (διάνοια), wird in die Rhetorik verwiesen[3]). So sind die drei Bestandteile: die Handlung (μῦθος), die Charaktere (ἤθη) und der sprachliche Ausdruck (λέξις), der Inhalt der Poetik[4]). Auch der letztere jedoch findet seine Ausführung und Ergänzung in der Rhetorik und bildet so das Band, das später diese zwei Disciplinen ähnlich miteinander verschmilzt, wie die ihnen gemeinsame Gedankenbildung wiederum beide der Logik verknüpft.

Mythus und Handlung sind hier wie bei Platon nicht zu trennende Begriffe. Sie sind das Wichtigste in der Tragödie, wichtiger selbst als die Charakterzeichnung, da wohl ohne diese, nicht aber ohne jene eine Tragödie möglich sei. Daher denn auch moderne Tragödiendichter die Charaktere über die Handlung vernachlässigten, und im allgemeinen die jugendlichen Dichter zwar die Charakterzeichnung, nicht aber die Handlung beherrschten[5]).

Die Charaktere, die in der Handlung wurzeln, scheiden sich in gute und schlechte, und nach den natürlichen und socialen Grundformen des Lebens, denen sie angemessen sein sollen (ἁρμόττοντα). Jede Charakterzeichnung müsse zutreffend (ὅμοιος) und in sich gleichmäfsig (ὁμαλόν) sein. Aus dem ethischen Charakter der Tragödie folgt dann auch die Forderung: entsprechend der Verschönerung in den bildenden Künsten, den Charakteren, trotz der Leidenschaften, die sie darstellen, die edlere Seite abzugewinnen[6]).

Unter den Bestimmungen für den Aufbau der Tragödie tritt die Forderung des Vollendeten und Ganzen (τελείας καὶ ὅλης) mit Berufung auf das Schönheitsprincip der Gesetzmäfsig-

keit (*τάξις*) auf, die sich hier in der Dreiteilung und der notwendigen Beziehung von Anfang, Mitte und Ende ausspricht. Auch die Forderung der Gröfse geht, neben der praktisch-psychologischen Begründung, auf ihre Zugehörigkeit zum Schönen zurück. Es ist hiermit zweifellos ausgesprochen, dafs die Schönheit überall als Norm für die Kunst vorausgesetzt ist[1]). Ein drittes Gesetz, die Einheit, hat Aristoteles nicht als besonderes Merkmal des Schönen aufgeführt, und auch hier hat er sie nicht näher begründet, sondern nur geistreich mit dem Beispiele Homers beleuchtet[2]). Es ist wohl wahrscheinlich, dafs er diese Bestimmung unmittelbar der Forderung der Ganzheit und Vollendung entnahm[3]), oder, da den Gegensatz der Einheit die unbegrenzte Vielheit (*ἄπειρα*) bildet, auf eine andere Grundform des Schönen, die Bestimmtheit (*ὡρισμένον*), oder auf die Beziehungseinheit des Ebenmafses (*συμμετρία*) zurückführte. Zwischen der mathematischen Einheit des Kontinuierlichen und der begrifflichen Einheit des Gedankens steht die Einheit des Ganzen (*ὅλον*) in dem was Gestalt (*μορφή*) und Form (*εἶδος*) hat. In der Form bringe das Ebenmafs am meisten Einheit hervor. Die gerade Linie ist mehr eins als die krumme, und die ungerade, die einen Winkel bildet, ist sowohl eine, wie auch nicht eine. Hingegen sei auch eine gekrümmte Linie, wie die Linie der Schenkel und der Arme des Körpers, noch eine; das Schienbein und die Hüfte seien mehr eins, als das ganze Bein. Die Kreislinie sei endlich von allen Linien am meisten eine, weil sie ganz (*ὅλη*) und vollendet (*τέλειος*) ist. Die Glieder des Körpers sind Teile eines Ganzen, die selbst wieder ein Ganzes sind und Teile haben[4]).

Die sich anschliefsende Betrachtung über das Verhältnis der Dichtung zur Geschichte enthält zwar keine durchaus neue Einsicht, hat aber das unbestreitbare Verdienst, die Andeutungen Platons auf das schärfste zu formulieren, und in dem Ausdruck: Die Dichtkunst ist philosophischer als die Geschichte, ein überaus glückliches Schlagwort zu finden, das nicht nur die Sache in ihrem Wesen beleuchtet, sondern auch hier jene theoretische, auf die Wissenserweiterung gerichtete

Auffassung des Schönen und der Kunst zur Geltung bringt [1]). Die Begriffe der Phantasie und dichterischen Genialität, die hier eine tiefere Begründung hätten gewähren können, bleiben bei Aristoteles unentwickelt. Das Wort Phantasie (φαντασία) bezeichnet ausschliefslich den psychologischen Begriff der Vorstellung, und der Unterschied der Wirklichkeit und des Scheines (φαίνεσθαι), im Bilde oder Traume, wird nur flüchtig gestreift. Den Genius des Dichtens läfst Aristoteles zwar als Thatsache gelten (ἔνθεος), aber die Begründung führt nur zu der allgemeinen Bemerkung, dafs alle ausgezeichneten Männer in Philosophie, Politik, Dichtung und Kunst melancholischen Charakters wären, und zu einer pathologischen Deutung. Eine Beziehung zwischen dem Genius und der Phantasie ist vielleicht in dem Begriffe der Beweglichkeit der Seelenzustände zu sehen. Eine solche liege auch im melancholischen Temperamente, und wie die Begabung für das Lächerliche auf einer Beweglichkeit des Geistes beruht, so sei die Seele am bewegtesten im Traume; dem Fiebernden genüge schon eine geringe Ähnlichkeit der Linien an der Wand, um sie zu Tieren umzugestalten. Wie jene künstlichen Frösche, denen unter dem Wasser das beschwerende Salz abschmilzt, tauchten die Vorstellungen im Traume auf, und so beweglich seien sie wie die Bilder in den Wolken, die bald Menschen, bald Kentauern zu gleichen scheinen [2]). Für die insbesondere in die Tragödie einführenden Begriffe der einfachen und verwickelten Handlung, der Schicksalswendung (περιπέτεια) und der wohl ganz lokal-hellenisch bedingten Wiedererkennung (ἀναγνώρισις) konnte Aristoteles keine Anregung durch Platon erfahren, der nicht so weit auf die einzelnen Kunstformen eingeht. Dennoch findet sich in Platons Gliederung des Tanzes auch hierfür ein Anklang. Der friedliche, der Gottesverehrung dienende Tanz führe entweder durch Kampf, Gefahr und Rettung zum Glück, und gewähre dann stärkere Freuden, oder es erhalte sich oder steigere sich in der Darstellung nur der anfängliche Glücksbestand, wobei dann die Freude einen ruhigeren Charakter trage [3]). Die Kunstausdrücke: Schicksalswendung und Wiedererkennung sind wohl schwerlich von Aristoteles erfunden, sondern der herrschenden Theaterkritik der Zeit ent-

nommen, und nur in schärfere Definitionen gebracht. So wird auch die Gliederung des Verlaufes der Tragödie der gefestigten, bestehenden Kunstform einfach entlehnt[1]). Der Kern der Dichtung, die Erfindung des Mythus, um dessen willen Platon den Dichter schlechthin den Mythologen nannte, wird von Aristoteles nicht in so enge Beziehung zur schöpferischen Begabung des Dichters gebracht. Er scheint hierin vielmehr der verstandesmäfsigen Überlegung und Erfahrung mehr Bedeutung beizulegen, wenn er sie dem reiferen Alter des Dichters vorbehält. Auch wenn er den Rat giebt, bei der Komposition die Handlung sich gleichsam vor Augen zu halten (πρὸ ὀμμάτων), so ist damit nicht jene künstlerische Forderung der Anschaulichkeit der Sache gemeint, wie sie etwa die Metapher verlangt, sondern ein technischer Kunstgriff, der den Dichter vor Fehlern schützen könne. Auch der Rat, um der Naturwahrheit willen sich selbst der Leidenschaft, die man darstellen wolle, zu erschliefsen, hat nur die Konsequenz der Charaktere, nicht den Mythus im Auge. Er führt nur auf die Begründung, die Dichtung sei entweder Sache der Naturbeanlagung (εὐφυοῦς) oder der leidenschaftlichen Erregung (μανικοῦ); jene besitze an sich die Leichtigkeit der Gestaltung (εὔπλαστοι), hier bedürfe es überlegter und absichtlicher Vorkehrungen (ἐξεταστικοί)[2]). Dieser verstandesmäfsigen Seite der Dichtung, der technischen Weisheit, dienen nun auch die weiteren Ausführungen der Poetik, sei es, dafs sie in vortrefflicher Klarheit und Einfachheit Thema und Ausführung, Schürzung und Lösung in der Handlung betreffen[3]), oder mit echt aristotelischer Freude am analytischen, topischen und kasuistischen Verfahren alle möglichen Kombinationen verfolgen, die sich aus der Grundbestimmung der Tragödie, der Erregung von Furcht und Mitleid, und den Gesichtspunkten der einfachen und verwickelten Handlung, der Schicksalswendung und Wiedererkennung ergeben[4]). Oft lassen nun freilich Anordnung und Durchsichtigkeit viel zu wünschen übrig, und wesentliche und unwesentliche Dinge sind so wenig geschieden, dafs die sachlich wertvollsten und mafsgebenden Gedanken weder ihre beherrschende Stellung, noch eine glückliche Begründung oder zureichende Ausführung finden. So

vermag sich denn auch die Scheidung der moralischen und ästhetischen Wertschätzung, die ihren Ausdruck in der Lehre vom tragischen Fehlen (ἁμάρτημα) findet, nicht zu einem allgemeinen, klärenden Gesichtspunkt zu erheben. Das tragische Fehlen ist kein bloſser Zufall, der zwar gleich jenem nicht aus Schlechtigkeit abfolgt, hingegen an sich unerwartet ist. Ebensowenig aber ist das Fehlen ein Vergehen, das zwar nicht unerwartet ist, aber aus schlechter Gesinnung stammt. Das Fehlen ist nicht unerwartet und erfolgt doch nicht aus Schlechtigkeit. Weder Tugend und Gerechtigkeit noch Schlechtigkeit und Bösartigkeit, sondern ein Fehlen in der Gröſse des Ruhmes (μεγάλῃ δόξῃ) und des Glückes (εὐτυχίᾳ) stehender, weithin sichtbarer Männer aus edlen Geschlechtern, stürze in das tragische Verhängnis. Nur wo es sich um die Gröſse der Güter oder Übel handelt, könne von Glück (εὐτυχία) und Unglück (δυστυχία) die Rede sein. Nicht um der Schlechtigkeit des Handelnden, sondern um der Gröſse seines Fehlens willen, und obwohl er im übrigen eher besser als schlechter sei, als er erscheine, müsse die Handlung vom Glück (εὐτυχία) zum Unglück (ἀτυχία) führen. Der glückliche Ausgang diene nicht dem Interesse des Tragischen, sondern der Schwäche der Zuhörer[1]). So wenig Aristoteles hier, in der Kernfrage des Tragischen, zu jenem reinen Begriffe des Erhabenen durchdringt, der erst Schiller, an der Hand Kants, dieses Gebiet erschlieſsen lieſs, so wenig ist seine Poetik überhaupt aus ästhetischen Principien herzuleiten. Bunt gemischt, wie es eine solche Pragmatie mit sich bringt, wechselt die moralische Rücksicht, der technische Effekt, die psychologische oder naturalistische Erwägung mit ästhetischen Gesichtspunkten in der Beurteilung des Ganzen und Einzelnen ab. Die ästhetische Bedeutung der Poetik liegt, neben den Einzelheiten ihres Inhaltes, vornehmlich darin, daſs hier zum erstenmal der Versuch wirklich gemacht ist, das Wesen einer hochentwickelten Kunstform in das begriffliche Bewuſstsein zu erheben. Unter allen Künsten bot nur die Dichtkunst durch ihren bereits begrifflich formulierten Stoff die Möglichkeit, an eine solche Aufgabe heranzutreten, da hier das inhaltlich sittliche Interesse alle Lücken für den

Laien unmerklich auszufüllen vermochte, die eine streng wissenschaftliche Deduktion aus so unentwickelten ästhetischen Principien, wie sie Aristoteles zu Gebote standen, offen lassen mufste. So konnte denn auch die Poetik in der Folgezeit eine Popularität gewinnen, die jeder anderen ästhetischen Pragmatie verschlossen gewesen wäre, und ein Ansehen, das in keinem Verhältnis steht zu der wissenschaftlichen Ausbeute, die sie gewährt. Aber das Beispiel einer systematischen Behandlung eines ästhetischen Gegenstandes ist mit der Poetik gegeben, und es bleibt orientierend und anregend für zwei Jahrtausende als das einzige dieser Art bestehen.

Die bildende Kunst, Plastik wie Malerei, hat Aristoteles fast unberührt gelassen. Dafs er die Plastik zu schätzen gewufst hat, wird schon dadurch bezeugt, dafs er sie den genauesten (ἀκριβεστάταις) Künsten zuzählt, und als Beispiel für die höchste Vollendung der Kunst, für die künstlerische Weisheit (σοφία), nicht etwa Homer oder einen anderen Dichter, sondern Pheidias und Polyklet anführt[1]). Einer rein ästhetischen Betrachtung hätten die bildenden Künste schon deshalb näher gestanden, weil die Schönheit in erster Linie dem Körper zufällt. Nur als eine Absonderlichkeit erwähnt Aristoteles in Anlafs des homerischen Verses über Dolon (εἶδος μὲν ἔην κακός): es wäre hier nicht, wie man glaube, an einen unproportionierten (ἀσύμμετρον) Körper, sondern an ein häfsliches Gesicht zu denken, denn bei den Kretern hiefse wohlgestaltet (εὐειδής) so viel wie ein hübsches Gesicht (εὐπρόσωπον)[2]). Aristoteles selbst denkt daher, wie der Grieche überhaupt, bei der Schönheit an den Körper und an jene Proportionalität, auf die auch die Akribie der Kunst des Polyklet hinweist. Polyklet, nicht wie Platon Pheidias, gilt Aristoteles wohl auch sonst als Repräsentant der plastischen Kunst[3]). Dasselbe Moment der hervorstechenden Akribie der Plastik hat Aristoteles im Auge, wenn er, anknüpfend an die gymnastische Ausbildung, bemerkt: man pflege ja überhaupt zu sagen, dafs man wohlbeschaffenen Werken weder etwas wegnehmen, noch zufügen könne, da das Zuviel oder Zuwenig sie verderbe, das mittlere Verhalten aber sie wahre. Hierauf richteten denn auch die tüchtigen Künstler bei ihrer Arbeit das Augenmerk[4]).

Schon einzelne Aussprüche, wie der über die Zwerghaftigkeit der Kinder, über das ihn vor allen Tieren auszeichnende Ebenmafs des menschlichen Körpers, über seine Gleichmäfsigkeit, aus der die Kleinheit seines Kopfes abfolge, namentlich aber seine reichen Naturbeobachtungen, sein morphologisches Schema der organischen Gebilde und die Schilderungen der Physiognomik zeigen, worin Aristoteles das Wesentliche der körperlichen Erscheinung gesehen hat, und wie weit entfernt er davon war, die plastische Kunst nach ihren zufälligen Beziehungen zu sittlichen Vorstellungen, die sie erregt, zu beurteilen [1]). Der Gedanke, dafs die Plastik nicht Körper, sondern Seelenzustände nachzubilden hätte, mufste Aristoteles um so ferner liegen, als er durch eine höchst äufserliche Beziehung der Gestalten (σχήματα) zum Seelischen sich eine solche Interpretation selbst völlig verschlossen hatte. Diese sittliche Bedeutung der Plastik wird zudem nicht in einer Beurteilung dieser Kunst berührt, sondern anläfslich der staatspädagogischen Frage nach dem erziehlichen Einflusse der Musik [2]). Nicht Abbild (ὁμοίωμα), sondern blofse Zeichen (σημεῖα) des Seelischen seien die körperlichen Gestalten. Weil man sie in der Erfahrung verbunden antraf, so verknüpfe man nun auch mit einer bestimmten Gestalt gewisse sittliche Vorstellungen. Aber freilich nur in sehr geringem Mafse könne das Sittliche auf diesem Wege seine Darstellung finden. Immerhin aber mache es doch einen Unterschied für jugendliche Betrachter, ob sie die Werke des Pauson beschauen, oder die des Polygnot oder eines anderen Malers oder Bildners, der einer ethischen Richtung folgt. Mit dieser äufserlich rationalistischen Zeichentheorie, dieser Beziehung kürzester Hand zwischen Seele und Körper, die Aristoteles aus seinen physiognomischen Studien herübergenommen hat, ist jenes zartere, geistigere Band, das nach Platon alle Gebiete der sinnlichen Anschauung auch mit den seelischen Interessen verschwistert, aufgelöst. Die Physiognomik hat es in ganz ähnlichem Sinne in ihren Deutungen überall nur mit körperlichen Zeichen (σημεῖα) des Seelischen zu thun, doch liegt ihr Wert durchaus nicht hierin. Hätte Aristoteles diese direkte Beziehung zum Seelischen wirklich als Theorie der plastischen

Kunst vorgetragen, so wäre er auf jenen naiv-paradoxen Standpunkt zurückgekehrt, von dem, nach Xenophon, Sokrates den Künstlern so wohlmeinende Lehren gab. Man stände vor der ungereimten Thatsache, dafs ein Mann von so eminent vorurteilsloser Naturauffassung, der noch dazu ganz frei von Platons pädagogischem Übereifer ist, in Athen ohne jedes tiefere Verständnis der plastischen Kunst geblieben wäre. Viel wahrscheinlicher hingegen ist es, dafs Aristoteles sehr wohl wufste, worauf es in der Plastik ankam, dafs er jene Akribie der Symmetrien Polyklets, dessen Stilrichtung auch ganz vortrefflich mit der aristotelischen Theorie des Mittelmafses zusammenstimmt, gar wohl zu würdigen verstand, und dafs er sich eben deshalb auch dieser Kunst gegenüber zurückhaltend verhielt. Seine ästhetischen Principien mufsten dieser Aufgabe gegenüber so gut versagen, wie an dem Detail der musikalischen Harmonienlehre. Galt aber schon die allgemeine Beziehung der Gestalt zum Seelenleben als eine weit ärmlichere, als sie der Musik zu Gebote stand, so war für die Plastik auch keine theoretische Behandlung möglich, die, ähnlich der Poetik, sich durch den bereits begrifflich formulierten Stoff und leicht fafsliche Erwägungen an das Verständnis weiterer Kreise richten konnte. Aristoteles hätte die Alternative gehabt, die Proportionslehre des Polyklet vorzutragen oder jene teleologischen Betrachtungen zu wiederholen, die seine naturwissenschaftlichen Untersuchungen begleiten.

Ähnlich ist die Sachlage für die Malerei. In ihr tritt zur Gestalt die Farbe hinzu, deren ästhetische Seite von Aristoteles ohnehin, um der Schwierigkeit jeder begrifflichen Bestimmung willen, vernachlässigt war. Schon dafs er die Plastik und Malerei stets durch Gestalt und Farbe charakterisiert, bezeugt aber doch wohl eine anschauend konkrete Auffassung dieser Künste. So bezieht er denn auch bei einem Gemälde, dessen Gegenstand man zufällig nicht kenne, den Genufs der Betrachtung nur auf die Sache an sich, auf die Ausführung (*ἀπεργασίαν*), Farbengebung (*χροιάν*) und derart mehr[1]). Aristoteles sieht daher das Ethische nicht als das Wesentliche in der Malerei an. Dem Bildner Polyklet entspricht der Maler Zeuxis. Er ist wohl auch hierin durchaus

vorurteilslos und modern denkend. Darauf läuft denn wohl auch sein interessanter Vergleich der Tragödie und Malerei hinaus. Wie in der Tragödie der Mythus die Hauptsache sei, und nicht die Charakterbildung, wie die Mythenbildung nur der gereifte Künstler beherrsche, während schon der Anfänger Charaktere zu zeichnen vermöge, und wie im Gegensatz zu den früheren ethischen Dichtern die Gegenwart nur den Mythus pflege, die Charaktere aber vernachlässige, — so verhalte es sich auch mit dem Gegensatze von Zeuxis zu Polygnot. Polygnot sei ein guter Charakterzeichner, Zeuxis' Malerei habe hingegen gar kein Ethos (*οὐδὲν ἔχει ἦθος*)[1]). Wenn also Zeuxis das Wesen seiner Kunst ähnlich ergriffen hatte, wie die Tragiker, die den Schwerpunkt der Tragödie im Mythus erkannten, das der ihrigen, so müssen jene Maler, sowohl Polygnot mit seinen edleren Gestalten, wie Pauson mit seinen sittlich anstöfsigen, nach Aristoteles' Ansicht offenbar eine falsche Richtung eingeschlagen haben, da sie gerade auf das Gewicht legten, was die Malerei überhaupt nur in ganz geringem Mafse zu leisten vermag, auf das Semiotisch-Sittliche in Gestalt und Farbe. Von Zeuxis wissen wir nun, dafs seine Richtung eine specifisch malerische war, und in der Farbengebung und in erster Linie in dem Überraschenden der Komposition, kurz, in Farben und Formen an sich ihren Schwerpunkt hatte. Ihm gegenüber erscheint Polygnot auf einer früheren Stufe dieser Kunst. Diese unzweideutige Meinung des Aristoteles darf der zweite Vergleich nicht verschieben, in welchem er den Mythus die Grundlage und die Seele der Tragödie nennt, und ihm in der Malerei die Komposition und Zeichnung entsprechend denkt, während die Farbe gleich der Charakterzeichnung erst das Zweite sei. Wollte jemand auch stromweise die schönsten Farben verwenden, er würde nicht so erfreuen, wie durch eine einfache Zeichnung[2]). Nicht als Koloristen speciell stellt Aristoteles Zeuxis in Gegensatz zu Polygnot, sondern gerade seine Kompositionen stellten sich nicht in den Dienst des Ethischen, sondern zeichneten sich durch freie Erfindung und durch Stoffe aus, die der herkömmlichen Auffassung und Mythologie zuwiderliefen, und durch Neuheit und Gewagtheit Befremden erregten. Zeuxis' Malerei

belehre darüber, wie man das Unmögliche glaubhaft zu machen habe. Man müsse so dichten wie er malte[1]). So wenig aber Aristoteles um des Vorranges willen, der dem Mythus in der Tragödie gebühre, die Charakterzeichnung vernachlässigt wünschte, so wenig liegt in jenem Wertunterschiede der Zeichnung und des Kolorits für die Malerei eine Mifsachtung der Farbe. Schönheit gehört auch der Farbe ungeschmälert an, nur kann sie für sich und abgelöst von der Zeichnung die Aufgabe der Malerei so wenig erfüllen, als blofse Charakterzeichnungen eine Tragödie ergeben. Ist also an jener Stelle überhaupt ein Tadel des Zeuxis ausgesprochen, so könnte er nur darin liegen, dafs er, ähnlich wie die moderne Tragödie, die die Charakterzeichnung vernachläfsigte, in der Lösung der Malerei vom Ethischen zu weit gegangen wäre. Ein solcher Tadel wäre jedoch hier um vieles geringfügiger als dort, da ja Farbe und Gestalt überhaupt nur in geringem Mafse sich zur Darstellung der Charaktere eigneten.

Weil bei Zeuxis jene ethische Seite ganz in Wegfall kam, so kann ihn nun auch Aristoteles nicht in jenem Schema unterbringen, das er von einem durchaus ethischen Gesichtspunkte aus für die Gliederung des Stiles aller Künste aufstellt. Hier, wo es sich um die Darstellung des Besseren und Schlechteren und des der Wirklichkeit Entsprechenden handelt, tritt zwischen den um seiner ethischen Richtung willen belobten Polygnot und den um seiner sittlich-anstöfsigen Richtung willen getadelten Pauson nicht etwa Zeuxis, sondern Dionysios ein. Da ihnen nun aber in der Dichtung Homer, Kleophon und Hegemon entsprechen sollen, so gewinnt es den Anschein, als sollte Polygnot für die Malerei eine ähnlich unbedingt autoritative Stellung zuerkannt werden, wie Homer sie für die Dichtung hat[2]). So wenig jedoch wie den Maler Zeuxis kann Aristoteles auch den Bildner Polyklet für eine solche Dreiteilung der Kunstrichtung brauchen. Polyklets Stellung zu Pheidias' liefs sich wohl kaum der von Kleophon zu Homer vergleichen, und daher mufste wohl die plastische Kunst überhaupt aus den Belegen des Schema fortbleiben. So führt auch hier der Gegen-

satz der moralisierenden und frei ästhetischen Betrachtung der Kunst zu Unzuträglichkeiten, die notwendig zu Ungunsten des Verständnisses der ohnehin weniger populären bildenden Künste ausschlagen mufsten. Diese Dreiteilung, die bei Aristoteles durch den weit wichtigeren Gegensatz von Komödie und Tragödie ganz in den Hintergrund tritt, wird für die Folgezeit zum Vorbilde ästhetischer Klassifikation und Beurteilung, mit deren Allgemeinheit man sich über das Unzutreffende und Nichtssagende ihrer Anwendung in den einzelnen Kunstgebieten entschädigt fühlte.

Über die Musik spricht Aristoteles zusammenhängend nur in dem pädagogischen Anhange der Staatslehre, und seine zahlreichen, die Musik betreffenden Notizen in den Problemen gestatten keine sichere Mutmafsung darüber, wie er eine Pragmatie über die Musik gestaltet hätte. Da die meisten Probleme musikalischen Inhaltes jedoch sehr specielle Fragen der Harmonie und Symphonie betreffen, und er in Hinsicht der pädagogischen und wohl auch allgemein philosophischen Beurteilung der Musik sich ausdrücklich darauf beruft, dafs hierüber bereits genügend von Sachverständigen, die zugleich philosophisch und musikalisch geschult waren, geschrieben sei, und er daher nur einige allgemeine Gesichtspunkte berühren könne[1]), so liegt wohl die Annahme nahe, Aristoteles habe, wenn er anders über Musik schrieb, seiner eigenen Scheidung dieses Gebietes gemäfs, sich mit der mathematischen Seite der Theorie (*διότι*) begnügt und die ästhetische, das Thatsächliche (*ὅτι*), einerseits den Technikern, wie etwa seinem Schüler Aristoxenos, andererseits den Pädagogen überlassen. Wäre vollends die Schrift des Aristoxenos später geschrieben, so würde die entschiedene Mifsachtung, mit der sie auf die Vorgänger zurücksieht, es wohl ausschliefsen, dafs auch Aristoteles jenen zuzuzählen sei.

Die Musik vermöge ein wirkliches Abbild (*ὁμοίωμα*) des Seelischen und Sittlichen zu schaffen, darauf gründet sich ihre pädagogische Bedeutung. Worauf nun aber dieses Verhältnis eigentlich beruht, hat Aristoteles nicht genauer dargelegt und damit das sachliche ästhetische Problem übergangen. Nur ganz im allgemeinen wird auf die Analogie hingewiesen, die

beide Gebiete durch die Bewegung gewinnen, oder auf die Zahlbestimmungen des Rhythmus und der Symphonie oder auf die Beziehung der Dissonanzen zum Tragischen. Die Analogie wird hiernach einmal in einem intellektuellen, dann aber in einem blofs psychologischen Elemente gesehen, so dafs für eine Theorie hier aller Boden zu fehlen scheint. Bei so vagen Bestimmungen ist es durchaus verständlich, dafs Aristoxenos eine entschiedene Abneigung gegen eine allgemeine Behandlung dieser Dinge zeigt und seinerseits die aristotelische Scheidung auf das reinlichste vollzieht, indem er sich ganz dem Thatsächlichen und Ästhetischen, freilich aber nur im Sinne des Technischen zuwendet. Wichtiger ist, dafs Aristoteles nur anläfslich der Musik ausdrücklich von einem letzten Zweck einer Kunst redet, und ihn hier als einen dreifachen hinstellt. Neben der erziehlichen Aufgabe (*παιδεία*) diene die Musik der Reinigung (*κάθαρσις*) und endlich der geistigen Unterhaltung (*πρὸς διαγωγήν*) [1]). Während die reinigende Musik, analog den Aufführungen der Tragödien, an das Theater verwiesen wird, wo auch der für diese Formen unzugängliche, rohe Teil der Bevölkerung durch andere, gröber sinnliche Arten der Musik seine Rechnung finden soll, bleibt die dritte Aufgabe, die geistige Unterhaltung, die aus der Musik erwachsen soll, unerörtert. Mit dem Begriffe der geistigen Unterhaltung aber fällt zweifellos die Aufgabe der Kunst in den Bereich der letzten Ziele alles menschlichen Strebens überhaupt; sie gehört zu jener theoretischen Mufse (*σχολή*), die als der höchste Inhalt der Glückseligkeit gedacht ist. In dem Begriffe der geistigen Unterhaltung können sich die verschiedenen Künste begegnen, denn wie sie alle aus der Nachahmung, mithin aus dem Erkenntnistriebe hervorgehen, so laufen sie auch in die Betrachtung, in die rein geistige Befriedigung eines theoretischen Verhaltens aus [2]).

Die B a u k u n s t (*ἀρχιτεκτονική*), die für die ästhetische Beurteilung der bildenden Künste die unerläfsliche Grundlage bildet, bleibt auch bei Aristoteles durch den Begriff der Nachahmung von den bildenden Künsten geschieden. Von jener principiellen und mafsgebenden Stellung der Baukunst giebt nur etwa der übertragene Gebrauch des Wortes ein Zeug-

nis, indem überall, in Wissenschaft, Leben, Staat und Kunst, das begrifflich Mafsgebende das Architektonische genannt wird. Auch nur für die Verdeutlichung des begrifflichen Prozesses in der Kunst zieht Aristoteles gern neben der Heilkunst die Baukunst heran, und weist an ihr die sonst in den Künsten nicht so streng geschiedenen Momente der bestimmenden Idee und der Ausführung nach.

Die Redekunst endlich ist mit den nachahmenden Künsten nur durch die Bestandteile verbunden, die ihr mit der Dichtung gemeinsam sind. Der nüchtern praktische Zweck, dem Redner als Anweisung zu dienen, tritt in der Darstellung der Rhetorik offen zu Tage, indem Aristoteles sie als einen wissenschaftlichen Ersatz der bisherigen, nur auf das Äufserliche gerichteten Handbücher einführt. Die eigentümliche Bedeutung jedoch, welche die Rhetorik für die Geschichte der Ästhetik gewonnen hat, ist durch die Stellung bedingt, die einerseits Aristoteles selbst ihr zur Dialektik anwies, die ihr andererseits ebenso wie der Poetik das in ihnen enthaltene sprachliche Element zur Grammatik geben mufste. Auch hierzu hatte schon Aristoteles wenigstens dadurch eine Veranlassung gegeben, dafs er grammatische Fragen sowohl in der Logik, wie auch in der Poetik und Rhetorik behandelt hatte. Wie in dem Gegensatze zu seinen Vorgängern, so geht Aristoteles auch in der positiven Bestimmung seiner Aufgabe von den Gedanken aus, die Platon im Phädros und Gorgias niedergelegt hatte. In gleicher Weise wie Platon sieht er das Wesen der Rhetorik nur in ihrem Verhältnis zur Dialektik. Wenngleich er im Princip sich noch schärfer als Platon äufsert, so trägt er doch hier wie überall in der Ausführung den thatsächlichen Verhältnissen so weit Rechnung, dafs er nicht nur in lebhafter Teilnahme für die Sache, dieser rhetorischen Dialektik eine wissenschaftliche Darstellung giebt, sondern nachträglich auch alle übrigen Bestandteile der Disciplin gesichtet und vereinfacht in sein Werk aufnimmt.

Die Rhetorik habe gleich der Dialektik kein eigenes Gebiet, das ihr zugehörig wäre, sondern erstrecke sich auf alle dem Menschen überhaupt gemeinsame Angelegenheiten. Alle

Menschen seien daher in gewissem Grade Rhetoriker [1]). Hier liegt die aristotelische Autorität für die spätere, ruhmredige Umkehr des Satzes, nach der nur der Rhetor ein wahrhaft gebildeter Mensch ist. Dieser blofs natürlichen Rhetorik des Menschen eine wissenschaftliche Grundlage und Norm zu geben, sei die Aufgabe der Theorie der Rhetorik. Nur ein Bestandteil jedoch dieser Disciplin sei einer wissenschaftlichen Behandlung zugänglich, die Lehre von den Beweisen oder den Enthymemen, den rhetorischen Schlüssen. Alles übrige sei eigentlich Nebensache, und würde unter normalen Verhältnissen in Wegfall kommen; denn die Kunst der Rede bestehe nur darin, für jeden einzelnen Fall zu erkennen, was ihm den Glauben sichert (*πιϑανόν*) [2]). Da nun neben den äufseren Überzeugungsmitteln, wie Zeugen, Dokumenten und dergleichen mehr, mit denen sich die Theorie nicht befassen könne, es nur drei kunstgemäfse (*ἔντεχνοι*) Mittel zu diesem Zwecke gebe: den Charakter des Redenden, die Stimmung der Zuhörer und die Rede selbst, so entnimmt er ihnen auch die Einteilung seines Werkes. Weil man nun für diese drei Forderungen sowohl eine Kenntnis der Tugend wie der Leidenschaften und des Schlufsverfahrens bedürfe, so habe man die Rhetorik als einen Nebenschöfsling (*παραφυές*) der Dialektik und Ethik angesehen und ihr dadurch einen grofsartigen politischen Nimbus zugelegt. Aristoteles will hingegen, entsprechend der ausschliefslichen Wesentlichkeit des Beweisverfahrens für die Rhetorik, sie nur als einen Teil (*μόριόν τι*) oder Seitenstück (*ὁμοίωμα*) der Dialektik gelten lassen [3]). Dieser Gesichtspunkt, der schon für die Rhetorik eine Einschränkung hätte erfahren müssen, da ihre Ausführung, durch Aufnahme der rhetorischen Kunstformen, ihm thatsächlich nicht entspricht, wurde nun in der Folgezeit durch Verschmelzung der Rhetorik mit der Grammatik und Poetik auch auf diese Disciplinen, und damit auf alle ästhetischen Betrachtungen überhaupt ausgedehnt, so dafs sie zu einem Teile oder zu einem Grenznachbar der Logik wurden. Trat nun das Bedürfnis ein, diesen Teil von der eigentlichen Dialektik systematisch zu scheiden, so konnte sich in dem Begriffe der Sinnfälligkeit (*πρὸ ὀμμάτων*), einer Forderung, die

nicht nur für das Enthymem, sondern auch für zahlreiche andere rhetorisch-poetische Kunstformen galt, allenfalls die specifische Differenz darbieten. Beachtete man vollends, dafs Aristoteles das Urteil über das Einzelne in allen Gebieten der Wahrnehmung (αἴσθησις) zugewiesen und mit dem Worte auch den sittlichen Takt und Ähnliches befafst hatte, dafs er ferner bereits terminologisch von einer ästhetischen Behandlung der Musik im Unterschiede von der rein begrifflich mathematischen gesprochen hatte, so konnte man in einer Zeit, der die einzelnen Gedankenreihen des Altertums nicht mehr gegenwärtig waren, wohl auf die Idee kommen, auch jene mit der begrifflichen Logik verbundene rhetorische Logik mitsamt den Kunsttheorien als eine anschauliche, ästhetische Logik von der abstrakten Dialektik zu unterscheiden. So liegen bei Aristoteles die einzelnen Elemente schon bereit, wenngleich noch zerstreut und ganz im Hintergrunde, die der Wissenschaft des Schönen den spätgeborenen Namen der Ästhetik zuführen sollten. Hierzu bedurfte es freilich noch mancherlei Zwischenglieder, aber der Anschlufs für den Gedanken liegt im Aristoteles.

Die Rede gliedert Aristoteles, wiederum Platon folgend, in drei Formen, die beratende Staatsrede, die Gerichtsrede und die Preisrede; die eine habe es mit dem Nützlichen und Schädlichen, die andere mit dem Gerechten und Ungerechten, die dritte mit dem Lobenswerten zu thun [1]).

Der erste Teil der Untersuchung behandelt in diesen Begriffen die Voraussetzungen, auf die sich jede Beweisführung stützen mufs, indem er die beratende Rede in ihrer Beziehung zu den Gütern [2]), das Schöne und die Lobrede [3]), und die Gerichtsrede mit den Motiven, Umständen und Gradabstufungen des Unrechtthuns betrachtet und anhangsweise noch die natürlichen, nicht kunstmäfsigen Beweismittel berührt [4]). Der zweite Teil geht auf die Leidenschaften ein, deren Erregung in den Dienst der Beweisführung treten soll [5]). Der dritte Teil spricht vom rhetorischen Beweise, dem eigentlichen Inhalte der wissenschaftlichen Rhetorik [6]), vom sprachlichen Ausdruck [7]) und von den Teilen der Rede [8]). Hier beseitigt Aristoteles die schon von Platon gerügten künstlichen

Einteilungen, indem er Eingang, Behauptung oder Erzählung, Beweisführung und Schlufs als die aus der Natur der Sache folgende Gliederung hinstellt.

Diese in sich geschlossene, in ihrer Disposition meisterhaft klare, in ihrer Kasuistik, ihren Belegen und Beispielssammlungen erstaunlich inhaltsreiche Pragmatie der Redekunst müfste freilich schon an sich die schwerer verständlichen, wenig umfangreichen Bruchstücke der Poetik sehr bald in den Schatten stellen, um wie viel mehr die durch alle Schriften des Aristoteles hin zerstreuten Bemerkungen über das Schöne in seiner kosmischen Bedeutung. Dazu kam dann die Gunst der Zeit, die sich, getragen vom römischen Geiste, zunehmend der Rhetorik als einer politischen Lebensfrage zuwandte, während das Wesen der attischen Tragödie, der die Poetik des Aristoteles auf den Leib geschnitten war, sich im Bewufstsein der Folgezeit in schnellem Schritte entzog. Die Teilnahme für die unter allen Umständen praktisch verwertbare Rhetorik überdauerte wie das künstlerische so auch das politische Leben des Altertums. Unter ihrem Schutze wurden Kunstformen auch an solche Völker und Zeiten überliefert, die zunächst noch kein anderes Mittel als Rede und Schrift besafsen, um in die neuerwachte Geistesströmung einzutreten, die nach langer Abkehr wieder der Schönheit und Wahrheit um ihrer selbst willen sich zuwandte.

PLOTIN. DIE THEORIE DES SCHÖNEN.

„Reicher an Gedanken, denn an Worten“, so lautet das freilich nicht ganz buchstäblich zu nehmende Lob, das Porphyrius den Schriften Plotins zollt[1]). Auch in Selbständigkeit und Schärfe des Urteils jedoch, in eindringender Dialektik, Vielseitigkeit der Bildung und des Wissens, schliefst sich Plotin unmittelbar den beiden grofsen Philosophen des Altertums an. Zeitlich jedoch steht er schon um ein Beträchliches abseits, und die veränderte Lage der Zeit wird auch für die abweichende Gestaltung seiner Gedanken bestimmend. Plotin gehört schon ganz der neuen Richtung an, die weit über das Mafs hinaus, das die Entwicklung des hellenischen Denkens einhielt, auf das Subjektive, auf eine Verinnerlichung und straffe Einheitlichkeit der Weltanschauung hindrängt. Zugleich jedoch sieht er sich an eine Überlieferung gebunden, die ihm ein allseitig entfaltetes reiches philosophisches Wissen zuführt, das er nicht sowohl zu erweitern, als im einzelnen zu sichten und zu klären, vor allem aber zu verschmelzen und unter die Einheit eines beherrschenden Gedankens zu stellen strebt. So ist denn auch geschichtlich der Name Plotins mit keiner einzelnen philosophischen Disciplin insbesondere verbunden, und es wäre wohl auch nicht richtig, ihm für die Ästhetik, um des Einflusses willen, den er zeitweilig ausübte, eine Bedeutung zu geben, die ein längeres Verweilen am Besonderen voraussetzen würde, als ihm die ganze Richtung seines Geistes und seine schriftstellerische Gewohnheit ge-

stattet haben. Indem Plotin jedoch ästhetische Fragen mit voller Unbefangenheit direkt aufnimmt, die bisher noch jeder systematischen Verarbeitung entbehrten und mehr in gelegentlicher Eröffnung allgemeiner Gesichtspunkte, als in begrifflicher Begründung und Verknüpfung der Einsichten sich bewegten, konnte es nicht fehlen, dafs er sich schon in formaler Richtung ein so grofses Verdienst um die Ästhetik erwarb, dafs man leicht geneigt ist, auch den inhaltlichen Gewinn, den seine Gedanken im einzelnen freilich nicht verkennen lassen, entsprechend zu steigern und so auch den Schlufsstein des griechischen Denkens noch mit einem grünenden Reise zu schmücken.

Plotin zuerst freilich bietet zusammenhängende Abhandlungen über das Schöne. Die Schönheit der Sinne stellt er der Schönheit des Geistes, die Naturschönheit der Kunstschönheit gegenüber. Das Schöne sucht er vom Guten zu scheiden und Stoff und Form noch strenger und in mehr ästhetischem Sinne zu trennen. Diese Besonderungen müfsten in einem Systeme auffällig sein, dem es in erster Linie um Einheit zu thun ist, wenn es nicht eben dieses Streben nach Einheit selbst wäre, das den Geist Plotins, dessen Dialektik sich nie im Oberflächlichen ergeht, überall dazu nötigt, nicht nur schon gefestigte Gegensätze noch schärfer zu beleuchten, sondern auch das mehr Verborgene, Dunkle und Widerspruchsvolle zunächst in das Licht zu setzen, und dann erst in seine Dialektik hineinzuziehen. Hierin nun liegt auch in erster Linie die grofse Bedeutung Plotins für die Ästhetik. Der wirkliche Besitzstand der ästhetischen Einsicht des Altertums wird von einem hervorragenden Geiste, der ihm in lebendigem Verständnis noch nahe steht, mit klarem Blicke gemustert, oft schärfer, als es im Gedränge gelegentlicher Produktionen geschah, formuliert, an wichtigen Punkten geistvoll ergänzt und in seinen Mängeln vorurteilslos beleuchtet. Diese überaus intime Stellung Plotins gerade zu den mafsgebenden Elementen der Überlieferung macht es erforderlich, seine Gedanken unmittelbar, mit Übergehen nebensächlicher Einflüsse, Platon und Aristoteles anzuschliefsen. Die Überlieferung ist bei Plotin noch nicht zu Einzelheiten erstarrt; er fafst aus-

schlieſslich das Wesentlichste ins Auge und sucht von da aus alles wieder in Fluſs zu bringen und in seine Weltanschauung hinüberzuleiten. Diese aber ist freilich in dem Grade ungeeignet, das ästhetische Gebiet in seiner kaum errungenen Besonderung zu bewahren, als sie durchaus in linearer Entwicklung verläuft, keine einschneidende Gliederung gestattet und überhaupt nur eine Betrachtung der Dinge und des Lebens gelten läſst, die der ästhetischen Anschauung zum Verwechseln nahe steht.

Wenn Porphyrius bemerkt, stoische und peripathetische Lehren seien in die Schriften Plotins unvermerkt (λανθάνοντα) eingemischt[1]), so brauchte er der platonischen hierbei nicht ausdrücklich zu gedenken. Für die Würdigung insbesondere der ästhetischen Lehren Plotins jedoch kommt weder Aristoteles, noch die Stoa wesentlich in Betracht; bis in das Einzelne hingegen ist hier bestimmend geworden: was er er von Platon beibehielt, und was er verwarf. Denn wenn auch in Stil und Darstellung, in der Fülle seiner geistreichen Gedanken, in Kraft und Wohllaut der Sprache Plotin sich dem Glanze platonischer Diktion annähert, wenn er Platon an paränetischer Wärme und gewinnender Liebenswürdigkeit vielleicht übertrifft und dadurch vielfach einen noch gröſseren Einfluſs auf die Folgezeit gewinnt, so ist doch das Schöne selbst, von dem beide schön zu reden wissen, nicht mehr das Gleiche. Von Platon wird erzählt, daſs er als Ringer in den isthmischen Spielen auftrat; „unser Zeitgenosse Plotin," so beginnt Porphyrius, „schien sich dessen zu schämen, daſs er überhaupt in einem Körper lebe". So hat denn auch Plotin in seinen ästhetischen Gedanken thatsächlich das Band vollends zu lösen gesucht, mit denen Platon das Schöne an die Erscheinungswelt gefesselt hatte. Klar und bestimmt folgen diese Abweichungen wie die Übereinstimmungen mit Platon aus den Principien der Lehre Plotins und lassen mancherlei Widersprüche völlig zurücktreten, die seine vereinzelt zu sehr verschiedenen Zeiten niedergeschriebenen Abhandlungen kaum vermeiden konnten. Plotin verschmilzt die objektiv mathematisch-ästhetisch gedachte Ideenlehre Platons mit der dynamisch-individualistischen Theorie des Aristoteles.

Wenn er auch zweifellos, wie Porphyrius bemerkt, von der Metaphysik des Aristoteles reichlich Gebrauch gemacht hat, so liegen die eigentlichen Bestimmungsgründe für sein System doch in platonischen Gedanken. Der Begriff des Guten als Weltursache (*αἰτία*) gedacht, hatte die Ideenlehre Platons thatsächlich durchbrochen. Aristoteles erhob ihn zum Princip seiner teleologisch-dynamischen Weltanschauung und wurde dadurch zum Verwerfen der Ideenlehre geführt. Auch Plotin ist in dieser Richtung über Platon hinausgegangen, auch sein System ist ganz teleologisch-dynamisch gedacht; um aber die realistischen Konsequenzen des Aristoteles und den Gegensatz zur Ideenlehre zu vermeiden, giebt er diesem dynamischen Weltprozesse in dem theoretisch-ästhetischen Begriffe der Schau (*θέαμα*) ein der Ideenlehre angepafstes Princip. Der Begriff der Schau führt zunächst zu einer Umgestaltung des Natur- und Tugendbegriffes und damit dann auch zu einer wesentlich veränderten Auffassung des Schönen. Indem es sich hierbei in Natur und Tugend um eine Verflüchtigung der Reflexion, der wirkenden Ursachen oder der Prämissen zu Gunsten des Schlufssatzes und des Resultates handelt, wird auf der einen Seite das specifisch praktisch-moralische Element der Tugend, auf der anderen Seite die Selbständigkeit des Naturprozesses aufgehoben. Diese rein theoretische Tugend und ein nach dem Vorbilde der Kunst gedachter Naturprozefs treten aber nun in eine weit engere Beziehung zum Schönen und führen daher zu einer Scheidung der Begriffe der körperlichen und geistigen Schönheit und des Naturschönen und Kunstschönen hin.

I. Der Naturbegriff.

Wollte jemand die Natur fragen, warum sie bilde, so würde sie etwa antworten: du hättest nicht fragen sollen, sondern schweigend verstehen, wie auch ich schweige und nicht gewohnt bin, zu reden! Und worin besteht dieses Verstehen? Dafs alles Gewordene meine Schau (*θέαμα*) ist und mein Schweigen, ein natürlich gewordenes Schaustück (*θεώρημα*), und dafs ich selbst aus einer Schau hervorging, und daher eine schaulustige Natur erhielt. Mein Schauen bildet

das Geschaute, wie etwa die Geometer schauend Figuren zeichnen; ich aber zeichne nicht, sondern indem ich schaue, gleiten die Dinge als meine Zeichnung ins Dasein [1]). Hier giebt es nicht Hände noch Füſse, weder ein hinzugebrachtes noch ursprüngliches Werkzeug; nur des Stoffes bedarf die Natur, um ihn zu bilden und in Formen zu bringen. Jenes ganze Hebelwerk ist aus dem Bilden der Natur fortzuschaffen; denn welcher Stoſs und Druck sollte doch wohl jene bunten Farben und allerlei Gestalten zu bilden vermögen? Können doch selbst die Wachsbildner, nach deren Vorbild man sich wohl das Wirken der Natur vorstellen mag, keine Farben hervorbringen, sondern müssen sie von auſsen her an ihre Gebilde herantragen. Wohl aber hätte man die Bemerkung, daſs auch in diesen Künsten sich ein Bleibendes findet, nach dem erst die Hände das Werk bilden, auf die Natur anwenden und damit zur Einsicht gelangen sollen, daſs auch hier eine nicht mit Händen wirkende Kraft das Bleibende sei. Der Begriff in der sichtbaren Gestalt ist bereits ein Letztes und Erstorbenes, das nichts mehr zu bilden vermag; sein Bruder aber, der die Gestalt bildet, ist lebendig und im Besitze der bleibenden Kraft bildet er im Gewordenen [2]).

Auch die Natur schafft auf das Schöne und Bestimmte hinblickend, das in einer Wertordnung mit dem Guten, und dem Unbestimmten und Unbegrenzten des Häſslichen gegenüber steht. Das Schauen der Natur aber ist nicht im eigentlichen Sinne ein Verstehen und Wahrnehmen, sondern verhält sich wie das Geschehen im Schlafe zum wachenden; sie ruht im Schauen des Geschauten aus. Die Natur hat keine Vorstellungen, kein Urteil, kein Verstehen [3]). In müheloser Überlegenheit schmückt die Seele das All, nicht etwa beratschlagend, wie wir, sondern unmittelbar durch den Geist wirkt sie. Beratschlagt doch auch die Kunst nicht, sondern nur in der Verlegenheit greift der Künstler zum Überlegen; ist die Aufgabe leicht, so besorgt und vollführt sie die Kunst [4]). Der Schluſssatz liegt in der Natur gleichsam vor den begründenden Prämissen; vor allem Nachdenken und vor aller Folgerung geschieht alles; doch auch wenn das Werk aus Nachdenken erfolgt wäre, hätte sich die Natur seiner nicht zu

schämen[1]). Aber freilich, wie in der Kunst, so liegt es auch in der Natur nur an einer Schwäche des Schauens, dafs sie sich am Schauen nicht genügen lassen, sondern ein äufseres Werk herausstellen[2]). Nur im All gleichen sich die Mängel des Einzelnen aus und tragen sogar zur Bereicherung der Weltharmonie bei, zu deren Verherrlichung Plotin den ganzen Kreis der Künste in Bildern herbeizieht[3]).

In der Nichtachtung der wirkenden Ursachen knüpft Plotin an den Phädon an, in dem Vergleichen der Natur mit der Kunst folgt er Aristoteles; die nähere Bestimmung aber des Wirkens der Natur als ein Schauen, und die Herleitung der Naturprodukte aus einer Schwäche des Schauens ist ein Ausflufs des Grundgedankens Plotins, der abnehmenden Ausstrahlung des Guten in die Welt.

II. Der Tugendbegriff.

Schon in dem Naturbegriff ist vorausgesetzt, das Hinaustreten der Natur in die Materie sei das Abbilden eines wesentlich anders gearteten Vorbildes; jedoch erst in der Tugendlehre findet dieser Begriff seine principielle Behandlung. Wie dort zu dem Vorbilde ein Neues, die Zerstreuung in den Raum, hinzukommt, so bestehen die bürgerlichen Tugenden (πολιτικὴ ἀρετή), die ethischen Tugenden nach Aristoteles, in einem Verhältnis der Vernunft zu den Affekten, dem innerhalb des rein geistigen Gebietes der Ideen Platons oder der Vernunft Plotins kein irgend gleichartiges Vorbild entsprechen kann. Platon war mit den Begriffen des Nachbildes und des Teilhabens über diese Schwierigkeit hinweggegangen, hatte aber doch nur durch einen gewissen Zwang den staatsflüchtigen Weisheitsfreund zur Erfüllung seiner bürgerlichen Obliegenheiten zurückrufen können. Aristoteles scheidet beide Gebiete noch strenger, und der Begriff der Glückseligkeit schränkt den Raum der ethischen Tugend zu Gunsten der Theorie auf das geringste Mafs ein. Plotin erklärt nun vollends die Handlung ebenso wie das äufsere Dasein der Natur und des Kunstwerkes nur für eine Schwäche des Schauens. Alles Erzeugte müsse dem Erzeugenden gleichartig

sein, nur schwächer müsse es durch das Hinabsteigen werden. Was ein Handeln nach Maſsgabe des Schauens zu sein scheint, ist in Wahrheit nur ein schwächeres Schauen. Der Zweck des Handelns liegt im Schauen, denn was man wegen der Schwäche des Schauens auf geradem Wege nicht zu erreichen vermag, das gewinnt man hier auf einem Umwege[1]). Gelingt es der Seele, die Handlung zu vollziehen, so will sie sowohl selbst die Handlung sehen, wie auch andere sie sehen lassen. Die Handlung schlägt also wieder in Schauen um, und was die Seele in sich hatte und nicht zu erschauen vermochte, das schaut sie nun in der Handlung, wie eine andere ein anderes[2]). Wer aber das Wahre zu schauen vermag, der strebt nicht nach dem bloſsen Abbild. Daher wenden sich auch nur die Unfähigeren, die zum Schauen nicht Beanlagten, den Künsten und Handlungen zu, und Herakles wurde, weil er die praktische Tugend besaſs, wegen seiner Kalokagathie zwar würdig erachtet, ein Gott zu sein, aber weil er nicht theoretisch sich auszeichnete, blieb ein Teil von ihm dennoch im Hades[3]). Die Handlung ist also eine bloſse Schwäche des Schauens, wenn man in ihr nichts weiteres als die Handlung gewinnt; sie ist eine Begleiterscheinung des Schauens, wenn man vorher schon mehr besaſs, als sie zu gewähren vermag[4]). Bei dieser Auffassung muſste für Plotin das praktische Leben des Staates alle Bedeutung verlieren; es muſste sodann das moralisch Gute, das an der Handlung unlöslich haftet, gegenüber dem Theoretischen ganz zurücktreten; er muſste endlich auf die Frage geführt werden: wie denn jene praktischen Tugenden, Tapferkeit, Besonnenheit und Gerechtigkeit, überhaupt Abbilder von Ideen oder rein geistiger Vorgänge sein können? Hiermit aber fällt der grundlegende Begriff der Nachahmung und Ähnlichkeit, auf den sich nicht nur die moralischen Begriffe Platons, sondern auch die ästhetischen und kunsttheoretischen Lehren stützten, einer Kritik anheim, die auch für die Auffassung des Schönen bei Plotin bestimmend wird.

Ganz entbehren kann Plotin die Tugendbegriffe zwar auch für die geistige Weltordnung nicht, denn auch er preist die Gerechtigkeit mit Aristoteles schöner denn Morgen- und Abend-

stern, und als köstlichsten Schmuck des All. Ohne ein Vorbild im reinen Geiste sind die Tugenden auch in dem praktischen Leben nicht möglich. Besteht aber hier die Tugend in ihrer Beziehung zu den Affekten, wie die Tapferkeit ja ein Beherrschen der Furcht durch die Vernunft sein soll, so dürfen die Tugenden nicht unverändert auf ein Vorbild zurückgeführt werden, das zu den Affekten gar kein Verhältnis haben kann. Plotin sieht sich daher genötigt, eine zweifache Ähnlichkeit anzunehmen. Ähnlichkeit kann erstens ein wechselseitiges Verhältnis bezeichnen, wenn dasselbe (*ταὐτόν*) in den ähnlichen Dingen (*ὁμοίοις*) vorliegt. Sie sind dann nach ein und demselben gleich gemacht, wie etwa eine Kopie der andern ähnlich ist, weil eine jede nach demselben Original gebildet ist. So wird man denn auch durch die Tugend guten Menschen ähnlich [1]), während man Gott ähnlich werden soll. Jene Ähnlichkeit kann jedoch zwischen den bürgerlichen Tugenden und dem Geiste nicht bestehen. Im Geiste giebt es weder Affekte noch auch Tugenden, denn die Tugend ist immer auf etwas anderes bezogen, der Geist aber ist nur sein eigenstes Thun [2]).

Eine andere Art von Ähnlichkeit ist es, die etwas mit einem solchen anderen hat, das seiner Natur nach als Erstes (*πρῶτον*) ihm übergeordnet ist, und daher keine Umkehr des Urteils gestattet. Das Höhere wird nicht wiederum auch dem anderen ähnlich genannt. Aristoteles hatte diesen Gegensatz bei der Metapher berührt, aber nicht ausgeführt. Hier mufs also die Ähnlichkeit in einem ganz anderen Sinne genommen werden; es wird nicht mehr dieselbe Form (*εἶδος*) verlangt, sondern vielmehr gerade eine andere [3]). Damit ist ein Gesichtspunkt von bleibendem Werte aufgenommen. Den Ähnlichkeiten, die auf Koordination und Analogie beruhen, und daher wechselseitig sind, tritt ohne eigenen Namen ein Verhältnis der Subordination gegenüber, das jede Wechselbeziehung ausschliefsen soll. Der Gedanke wird zunächst auf das Verhältnis der Tugend zu ihrem idealen Vorbild angewandt, indem auf die allgemeinsten Bestimmungen der Tugend zurückgegangen wird. Die bürgerliche Tugend schmücke und mache besser, indem sie die Affekte begrenzt (*ὁρίζουσαι*) und be-

mifst (*μετροῦσαι*) und so aus dem Ungemessenen und Unbegrenzten ein Gemessenes und Begrenztes ausscheidet. Die Mafse nun, die in der Seele gleich wie im Stoffe sind, seien ähnlich den Mafsen im Geiste, und enthielten die Spur des dort vorhandenen Besten. Denn das schlechthin Mafslose ist der Stoff, der auch schlechthin unähnlich ist. Je mehr aber der Stoff Form gewinnt ,um so mehr wird er dem Formlosen (Geistigen) ähnlich. Da die Seele nun dem Geiste näher steht und verwandter ist als der Körper, so nimmt sie auch mehr Form an, so dafs man wohl gar in die Täuschung verfällt, sie schon als Gott anzusprechen, als wenn das schon der ganze Gott wäre. Hierin also besteht die Ähnlichkeit der politischen Tugenden [1]).

Es ist also hiermit von dem besonderen Verhältnis der Affekte zur Vernunft in den Tugenden ganz abgesehen und die Ähnlichkeit auf die abstrakte Bestimmung von Gemessenheit und Begrenzung zurückgeführt, die bei Platon wie bei Aristoteles als Wesen des Geistes auch auf das Schöne übergingen. Die bürgerliche Tugend hat in Mafs und Begrenzung ein allgemein Geistiges an sich, eine Spur des Geistes. Alle Form ist die Spur des Formlosen oder des höchsten Princips des Guten, wie Plotin sich paradox auszudrücken liebt.

Noch ein zweites Moment der Ähnlichkeit weist die höhere Tugend der Weisheit auf, in welche schon Platon vornehmlich die Gottähnlichkeit gesetzt hatte. Diese Gottähnlichkeit sei durch den Begriff der Reinigung vermittelt. Reinigen heifst Entfernung alles Fremdartigen (*ἀφαίρεσις ἀλλοτρίου παντός*) [2]). Das Fremde ist die Beziehung der Seele zum Körper. Werden daher die Tugenden nach ihrer Beziehung zur Reinheit der Seele oder nach ihrer Lösung vom Körper bestimmt, so gewinnen sie wiederum ein in verschiedenem Grade hervortretendes Moment der Ähnlichkeit mit dem an sich reinen Göttlichen. Indem die Seele den körperbedingten Wahn nicht teilt, sondern für sich thätig ist, hat sie Vernunft und E i n s i c h t; teilt sie nicht die Affektionen des Körpers, so ist sie b e s o n n e n; scheut sie nicht die Trennung vom Körper, so ist sie t a p f e r; leitet sie Begriff und Geist ohne Widerstreben, so ist sie g e r e c h t [3]). Damit sind

also alle Tugenden auf die theoretische Tugend der Einsicht derart zurückgeführt, dafs sie nur bestimmte Seiten an ihr bilden. Im Denken besteht die Reinheit der Seele und ihre Ähnlichkeit mit Gott. Wie der Begriff in der Sprache ein Nachbild (μίμημα) des Begriffes in der Seele ist, so ist das Denken der Tugend ein Nachbild des göttlichen Denkens[1]). Was hier in der Seele Tugend ist, das ist im Geiste, dem Vorbilde, Selbstbethätigung und Wesen. Während die Gerechtigkeit als Tugend der Seele die Einhaltung der eigenen Obliegenheiten (οἰκειοπραγία) ist, und damit einen Gegensatz zum Fremden und eine Vielheit von Beziehungen einschliefst, kann sie als die wahre Selbstgerechtigkeit (αὐτοδικαιοσύνη) ausschliefslich auf eines gerichtet sein. So gewinnen schon in der Seele die Tugenden eine höhere Form, indem die Gerechtigkeit zu einer auf den Geist gerichteten Thätigkeit, die Besonnenheit Hinwendung zum Geist, die Tapferkeit eine auf Ähnlichkeit mit dem Vorbilde gegründete Affektlosigkeit ist[2]). Plotin bildet die Tugenden, ähnlich wie Herbart nachmals in das Ästhetische, in das Theoretische um und konstruiert für den Geist Verhältnisse, die, in gleicher Folge stehend, als Musterbilder der Tugenden gelten können. Sein Denken entspreche der Weisheit; seine Beziehung auf sich selbst der Besonnenheit; seine Selbstthätigkeit der Gerechtigkeit; seine Stofffreiheit und sein Beharren in der eigenen Reinheit der Tapferkeit. Indem so zu höheren Principien aufgestiegen wird, werden auch andere Mafse befolgt. Man sieht die Besonnenheit nicht in jenem Beherrschen der Begierden, sondern in der gröfstmöglichen Absonderung von ihnen. Man lebt nicht mehr das Leben eines guten Menschen, wie es die bürgerliche Tugend verlangt, sondern läfst es unter sich zurück und wählt das andere der Götter. Die Ähnlichkeit liegt nicht in dem Verhältnis zu den Menschen, in der man nur einer Kopie als Kopie ähnlich wäre, sondern in dem Verhältnis zu einem anderen, zum wirklichen Vorbilde[3]).

So sucht Plotin die Lücke auszufüllen, die Platon offen gelassen hatte, wenn er die Tugenden schlechthin als Nachbilder der Ideen erklärte. Nur so kann in der That den

Tugenden etwas in der intelligiblen Welt entsprechen, während der platonischen Ideenlehre und dem Begriffe des Teilhabens von Aristoteles mit Recht der Vorwurf einer blofsen Verdoppelung der Erscheinungen und blofsen Metapher, die gar nichts zu erklären vermöge, gemacht ward. Die Tugenden sind nach Plotin Erscheinungsformen der allgemeinen Natur des Geistes, seine Spuren in der Seele. Die Erklärung geht von der Analogie und Koordination auf die Voraussetzung aller Analogie oder Verschwisterung (*συγγένεια*), auf das Gesetz des Geistes überhaupt, auf die pythagoreische und heraklitische Formel, und wohl auch auf den eigentlichen Sinn der platonischen Auffassung zurück. Aber freilich droht diese an sich berechtigte Hinwendung zum Allgemeinen des Geistes auch alles Charakteristische der Besonderung und Gliederung der Tugenden in die einfache Stufenfolge des theoretischen Schauens zu verflüchtigen.

III. Die ästhetische Urteilskraft.

Einen ähnlichen Gedankengang, wie die Tugendlehre, verfolgt auch die ästhetische Reflexion Plotins. Er beschränkt sich ganz auf das Wesentliche und fafst daher ausschliefslich das Schöne ins Auge. Die charakteristischen Unterschiede im Schönen, die Platon bemerkt hatte, werden von Plotin noch weit weniger als von Aristoteles beachtet. Wie die Handlung und die politische Tugend von ihrem rein geistigen Wesen weit strenger unterschieden werden, um dadurch das sie verknüpfende Element zu bestimmen, so tritt auch der Gegensatz der sinnfälligen und geistigen Schönheit bei Plotin in einer Schärfe hervor, die unmittelbar zur Frage nach dem sie verbindenden allgemeinen Wesen des Schönen führt. Da jedoch in der Auffassung des Schönen sich das Schauen und die sinnliche Wahrnehmung weit enger berühren, als das Schauen und das Handeln in den Tugenden, so bedarf es zunächst schon einer Bestimmung des subjektiven Verhaltens zum Schönen im Unterschiede von dem blofsen Wahrnehmen, das in dem Grade unter ihm zurückbleibt, als das Schauen auch wiederum über das Schöne hinausgeht.

Was alle früheren Überlegungen voraussetzen, aber nicht in das begriffliche Bewufstsein erheben, das rationelle Moment in der subjektiven Seite der ästhetischen Auffassung, hat Plotin zum erstenmal zu formulieren gesucht. Es ist ebensowohl in dem Vergangenen begründet, wie für die Zukunft bedeutungsvoll, wie Plotin diesen Begriff einführt. „Es erkennt aber die körperliche Schönheit ein eigens hierfür bestimmtes Vermögen. Über dieses hinaus giebt es kein mafsgebenderes Urteil (κρίσις) über die ihm zufallenden Dinge, vorausgesetzt, dass auch die übrige Seele zustimmt. Vielleicht aber spricht das Urteil auch die Seele selbst aus, indem sie sich in Übereinstimmung mit der in ihr lebenden Idee findet und diese für das Urteil in der Weise verwendet, wie man etwa nach dem Richtscheit das Gerade bemifst“ [1]). Dieses Urteil über die Körperschönheit teilt zunächst mit der Beurteilung auch der höheren Formen des Schönen die Bestimmung, dafs es auf Autopsie gegründet sein mufs; dafs es nicht überliefert oder durch Reflexion und Beweis gewonnen werden kann, sondern auf die Thatsachen gerichtet ist. Über das Schöne der sinnlichen Wahrnehmung kann niemand reden, der es nicht gesehen oder als schön erfahren hat, denn er würde sich hier in der Lage der Blindgeborenen (gegenüber der Farbe) befinden. Ebensowenig kann jemand über die Schönheit der Beschäftigungen reden, wenn er nicht sie und die Wissenschaften in ihrer Schönheit kennen gelernt hat, noch auch von dem Lichte der Tugend, wer sich nicht vorstellen kann, wie das Antlitz der Besonnenheit und Gerechtigkeit schöner sei als Morgen- und Abendstern. Man mufs vielmehr hierin sehend sein mit dem Auge, mit dem die Seele dergleichen schaut. Sehend aber wird man Freude erfahren und in Staunen geraten. Denn Verwunderung und süfses Staunen und Sehnsucht und Liebe und freudiges Erschrecken, das sind die Affekte, in die wir durch alles Schöne, was es auch sein mag, geraten [2]).

Wie in dem Unerwarteten und Überraschenden des Schönen der Grund dafür liegt, dafs man es selbst erfahren haben mufs, so weist es auch wieder darauf hin, dafs das ästhetische Urteil nicht ganz voraussetzungslos sein kann, sondern auf einem geistigen Besitzstande beruht. Die Liebe

zur Schönheit ist kein Naturtrieb (*φύσεως*), sie kommt niemandem im Schlafe. Als gleichsam schon Wissende (*ἤδη οἷον εἰδόσι*) und Wachende fassen wir das Schöne auf und fühlen Staunen und das Erwachen der Liebe. Die Liebe zum Schönen bereitet Schmerzen, denn wer es erblickt, mufs ihm nachstreben. Diese Liebe ist ein Sekundäres (*δεύτερον*), ist Sache der schon Wissenden und beweist, dafs auch das Schöne ein mehr Sekundäres ist. Auch haben thatsächlich nicht alle das Schöne gesehen [1]). Das Wissen nun aber, das vom Schönen vorausgesetzt wird, bezieht sich keineswegs auf ein Objekt, sondern geht auf das Subjekt, auf die auffassende Seele zurück. Nicht Weltkenntnis, sondern Selbstkenntnis setzt das Schöne voraus. Nicht wie Platon annahm, an die Weltharmonie oder die Idee des Schönen, sondern an unser eigenes Wesen erinnert uns das Schöne. Die Schönheit des Körpers wird auf den ersten Wurf empfunden, indem die Seele sie als ein ihr Vertrautes und Erkanntes bezeichnet und sich mit ihr zusammenstimmend weifs. Trifft sie hingegen auf ein Häfsliches, so weist sie es zurück, verleugnet es und weist es von sich, indem sie sich nicht im Einklang mit ihm weifs, sondern befremdet wird. Da die Seele ihrer Natur nach dem besseren Teile des Seienden angehörig ist, so wird sie beim Anblicke eines ihr Verwandten oder einer Spur des Verwandten in Freude versetzt und in Aufregung. Sie bezieht es auf sich selbst und wird sich ihrer selbst und des Ihrigen wieder bewufst [2]). Wie sollte jemand im Schönen sein, wenn er es nicht sieht? Sieht er aber das Schöne als ein Fremdes, so ist er auch nicht im Schönen; erst wenn man mit ihm eins geworden ist, dann ist man wirklich im Schönen. Ist nun dieses Sehen nach aufsen gerichtet, so besteht das Sehen in nichts anderem, als in dem Einswerden mit dem Gesehenen. Es ist gleichsam ein Bewufstwerden und Mitwahrnehmen seiner selbst, verbunden mit der Scheu, man könnte, wenn man sich noch mehr in das Wahrnehmen versenkt, seiner selbst verlustig werden [3]). Diese Wendung zum Subjektiven, die das ästhetische Urteil nimmt, bedroht es jedoch keineswegs mit Willkür oder Zufälligkeit. Das Urteil über das Schöne ist ein allgemeingültiges und not-

wendiges. Wie es keine höhere Autorität in Sachen der Schönheit giebt, als die hierfür bestimmte Urteilskraft, so kann sich ihrem Ausspruch auch niemand entziehen: Solches müssen empfinden, und empfinden thatsächlich, auch wenn das Schöne kein sichtbares ist, alle Seelen (*πᾶσαι μὲν, ὡς εἰπεῖν*); nur in höherem Mafse gilt es von denen, die gerade hiernach liebesbedürftiger sind. So sehen ja auch an den Körpern alle die Schönheit; nur werden sie nicht in gleichem Mafse alle bewegt, sondern vorzugsweise die, die man hier auch wirklich Liebende heifst. Das Schöne wird beim ersten Anblick der Seele fühlbar[1]). Diese Allgemeingültigkeit beruht darauf, dafs auch schon im Wahrnehmen des Schönen das geistige Element der Seele mitwirkend ist. Auch die höheren Kräfte der Seele sind mit dem ganzen wahrnehmenden Wesen verbunden. Die seelische Kraft im Wahrnehmen soll nicht nur auf das Wahrnehmbare gerichtet sein, sondern sie mufs das aus dem Wahrnehmen entstandene Bild erfassen (*τύπων ἀντιληπτικήν*). Aufser dem Sehen gehört dazu ein „als schön Erfassen“ (*ὡς καλῶν ἀντειλημμένοις*). Hierin liegt schon etwas Geistiges, und die äufsere Nachahmung ist nur ein Abbild der inneren. Diese ist ihrem Wesen nach wahrer und besteht in einer völlig leidensfreien Betrachtung der Formen (*εἰδῶν*). Aus den Formen, mit denen die Seele selbst die Führung des Lebewesens übernimmt, entstehen die Überlegungen, Meinungen und Gedanken. Von da fangen wir selbst eigentlich an; denn was vorhergeht ist zwar unser, wir aber sind das Innere, jenes hingegen gehört dem Löwenartigen und dem bunten Tiere überhaupt an[2]). Ganz formlos ist der Stoff, je mehr aber etwas Form annimmt, und die Seele nimmt sie mehr an als der Körper, desto mehr gleicht es dem Höchsten, wiederum Formlosen[3]). Solange man an dem Wahrnehmbaren haftet, entsteht auch die Liebe zum Sinnlich-Schönen nicht. Hat man aber in sich selbst, in ungeteilter Seele, das nicht wahrnehmbare Bild (*τύπον*) erzeugt, dann entsteht auch die Liebe[4]). Sie besteht in der ursprünglichen Liebe der Seele zum Schönen an sich, und in einem Erkennen (*ἐπίγνωσις*), und einer Verwandtschaft (*συγγένεια*), und in einem begrifflosen Bewufstsein der Zugehörigkeit (*οἰκειότητος ἄλο-*

γος σύνεσις)[1]). So verbindet sich mit der Einsicht, das Schöne sei einer eigens hierfür bestimmten Urteilskraft zugehörig, auch der erste Versuch, dieses Urteil seinen seelischen Bestandteilen nach zu konstruieren. Der Versuch bleibt jedoch zunächst wesentlich negativ. Nur in der Abgrenzung von der sinnlichen Wahrnehmung, nur in dem untersten Gebiete des Schönen wird die Einsicht in den intellektuellen Charakter der ästhetischen Auffassung von Bedeutung. In den höheren Gebieten der geistigen Schönheit hingegen verschwimmt die ästhetische Auffassung mit dem Begriffe des Schauens, der hier die Alleinherrschaft hat. Die Phantasie tritt noch nicht hervor, denn der überlieferte Begriff (*φαντασία*) bedeutet auch hier nur die Vorstellung als Folgeerscheinung der Wahrnehmung, und wird psychologisch-theoretisch verstanden. Wenn Plotin dennoch neben der Grenze des Schönen nach unten zu auch eine solche nach oben hin kennt, durch die er es vom Guten scheidet, so bedient er sich hier eines ganz anderen Gesichtspunktes, den er direkt Platon entnimmt.

IV. Das Gute.

Wie es einen Zustand der Seele giebt, dem das Schöne noch nicht zugänglich ist, so führt ein anderer auch über das Schöne hinaus. Wer auf der höchsten Stufe des Schauens angelangt ist, für den schwindet der Unterschied des Schauenden und des Geschauten. Wie seinem Bewufstsein die Beziehung auf sich selbst fehlt, so auch eine solche zum Schönen. Er ist über das Schöne hinaus (*τὸ καλὸν ὑπερθέων*); er hat den Reigen der Tugenden unter sich zurückgelassen und gleicht einem Manne, der das Innerste des Heiligtums betretend die Götterbilder im Tempel zurückläfst, und dann wiederum heraustretend sie zuerst von allem erblickt, nachdem er dort drinnen das Wesen selbst schaute ohne Bild und Gleichnis, die nur jene zweite Art der Schau zu vermitteln vermögen[2]). Diese sekundäre Stellung des Schönen gegenüber dem Guten als dem ersten, letzten und höchsten, und damit auch eine principielle Unterscheidung beider Begriffe, hatten zwar schon

Platon und Aristoteles erkannt, und jeder hatte sie in seiner Weise mehr oder weniger deutlich formuliert. Plotin greift nun mit vollem Verständnis für ihre Bedeutung auf jene ganz vereinzelte Bemerkung Platons im Staate zurück. Er führt ihren Gedanken geistvoll aus, indem er den dunklen Wortlaut und die gedrängten Begriffe verständlicher macht[1]). Das Gute ist im Unterschiede vom Schönen das Ursprüngliche und Unmittelbare. Es ist uns eingeboren, dem Guten nachzustreben; selbst im Schlafe verläfst es uns nicht, und wenn wir es erblicken, fühlen wir keinerlei Befremden. Stets ist es gegenwärtig, und die Erinnerung hat keine Beziehung zu ihm[2]). Das Gute liegt nicht im Rückblick, sondern im Vorblick, es gehört der Sphäre des Willens an und steht darin in vollem Gegensatz zum Schönen, das überall seinem kontemplativen Charakter gemäfs auf ein Wiedererkennen und ein Sich-Erinnern zurückgeführt wird. Aus Naturnotwendigkeit (*φύσεως ἀνάγκῃ*) begehrt alles nach dem Guten und strebt ihm zu, gleichsam ahnend, dafs es ohne das Gute nicht dasein könnte[3]). Nicht die Beschaffenheit, sondern das Dasein der Dinge bindet sie unmittelbar an das Gute. Wie Platon dem Schönen durch seine Beziehung auf das Gute, oder auf die den Weltzweck bestimmende Weltursache seine Realität sichern will, sind auch bei Plotin die Dinge schon ihrem Dasein nach an das Gute gebunden. Diese Willensbefriedigung und Realität, die das Gute gewährt, benimmt ihm das Objektive und das Uninteressierte, das dem Schönen zukommt. Das Schöne, so meinen die Leute, gehöre gleichsam sich selbst an (*αὑτῷ οἴονται εἶναι*), nicht aber ihnen; wie ja auch die sinnliche Schönheit hier dem gehört, der sie besitzt. Es genüge daher, schön zu scheinen, auch wenn man es nicht ist. Das Gute hingegen wollen sie nicht nur dem Scheine nach haben. Ihm strebt als dem ersten alles nach, hingegen mit dem Schönen liege man in Hader und Streit, da man sich ihm gewissermafsen ebenbürtig betrachtet. So beansprucht wohl jemand, obwohl er in der Verwandtschaft weit unter dem Könige zurücksteht, gleiches Ansehen mit dem, der unmittelbar auf den König folgt, weil er meint, sie stammten doch beide von einem und demselben ab. Man übersieht,

dafs zwar beide vom Könige stammen, aber der eine dem anderen doch voransteht, dafs das Gute nicht des Schönen bedarf, wohl aber das Schöne des Guten. Daher sei denn auch das Gute mild und freundlich und anschmiegsam, und gerade wie jeder will, kann er es haben; das Schöne hingegen erregt Staunen und Erschütterung und Schmerz mit Lust gemischt, und zieht wohl gar den Unwissenden vom Guten ab [1]). Diese auf Platon zurückgehenden Gedanken Plotins über die praktische Scheinhaftigkeit des Schönen sind wohl das Tiefste, was das Altertum in diesem Problem erreicht hat.

V. Das Schöne.

Auch in der positiven Bestimmung des Schönen geht Plotin streng von der Überlieferung aus, indem er das Resultat der bisherigen Überlegungen, soweit es sich einer objektiven Beurteilung fafslich darbot, kurz zusammenfafst. Hierbei tritt ihm als das Augenfälligste der Dualismus der Körperschönheit und der geistigen Schönheit entgegen, den man ohne die Frage der Berechtigung überhaupt ernstlich aufzuwerfen, im Anschlufs an den Sprachgebrauch durch eine Rangordnung beider Gebiete mehr verhüllt als gelöst hatte. Auch Plotin steht noch ganz unter dem Banne dieser Denkweise, und wenn er den Begriff des Schönen in zwei Abhandlungen entwickelt, deren eine den Titel: Über die geistige Schönheit, trägt, so ist doch die andere keineswegs einer ihr koordinierten Sinnenschönheit gewidmet, sondern vielmehr dem Nachweise des unbedingten Vorzuges, den jene vor dieser beansprucht. Dennoch aber hat Plotin das Verdienst, das völlig Unzureichende der bisherigen Begründung einer solchen Übertragung des Begriffes auf das geistige Gebiet erkannt und den ersten Versuch gemacht zu haben, ein einheitliches Princip für die Schönheit zu gewinnen. Der thatsächliche Besitzstand der Einsicht wird von ihm zutreffend beleuchtet, und das erste Beispiel einer selbständigen Theorie des Schönen gegeben.

1. Der Allgemeinbegriff des Schönen.

Plotin geht in der Forderung eines Allgemeinbegriffes des Schönen vom Hippias aus, also von dem Punkte, an dem auch Platon diese Frage aufwarf, sie aber einstweilen zurückstellte und nicht wieder aufnahm[1]).

Der Thatbestand, wie er im Bewufstsein der Sprache und in der Theorie vorlag, wird dahin bestimmt: Das Schöne gehört zwar vorzugsweise (*πλεῖστον*) dem Gesichtssinn an (*ἐν ὄψει*); es findet sich aber auch in den Klängen (*ἐν ἀκοαῖς*), in den Gebilden der Rede (*λόγων συνθέσεις*) und in der ganzen Musik, denn auch Lieder und Rhythmen sind schön. Aber auch wenn man von der Wahrnehmung zu Höherem übergeht, findet man schöne Beschäftigungen, Handlungen, Fertigkeiten, Wissenschaften und die Schönheit der Tugend. Diese Ausbreitung des Begriffes, im Sprachgebrauche wie in der Theorie, von der Schönheit im eigentlichen Sinne, der Körperschönheit, durch Klänge und Rede zum Geistigen hin ist durchaus korrekt wiedergegeben. Hier nun war Platon stehen geblieben, und nur die rätselhafte Andeutung hatte er hinzugefügt: vielleicht könnten auch die schönen Beschäftigungen und Gesetze nicht aufserhalb des Schönen jener Wahrnehmung von Auge und Ohr liegen[2]). Auch Plotin wufste mit dem Satze wohl nichts anzufangen und stellt, das Problem weiter führend, nun die Aufgabe dahin: Was ist es, was die Körper schön erscheinen macht? was bewirkt, dafs das Gehör der Schönheit der Klänge zustimmt? und weiter: das, was sich in der Seele findet, in welchem Sinne ist alles dieses noch schön? und ferner, sind alle diese Dinge durch ein und dasselbe schön, oder ist die Schönheit im Körper eine andere als die in dem Übrigen? und was wäre dann diese mehrfache oder diese eine Schönheit?[3]). So weit lautet die Fragestellung auf das beste und in der That viel versprechend. Auch die Methode, die Plotin befolgen will, ist die einzig richtige: Was ist nun diese Eigenschaft, die die Körper schön macht? dies wäre zuerst zu untersuchen. Was ist es, was die Blicke der Beschauer bewegt, auf sich zieht, fesselt und

durch die blofse Schau (τῇ θέᾳ) erfreut? Hat man dieses aufgefunden, so kann man es vielleicht als Stiege benutzen, um auch das Übrige zu erlangen [1]). Die Schönheit im eigentlichen Sinne, die Körperschönheit, soll also den Ausgangspunkt bilden. Aber schon an diesen Gegenstand kann Plotin nicht ohne Befangenheit in die überkommenen Vorstellungen herantreten. Die Voraussetzung, die er macht, verschiebt das Verhältnis der verschiedenen Gebiete der Schönheit von vornherein zu Gunsten des Wertes, aber auch zu Ungunsten der Erkenntnis der Seelenschönheit: Das eine unter dem Schönen, die Körperlichkeit, sei nicht durch das Substrat selbst schön, sondern durch Teilnahme (μεθέξει), anderes hingegen, wie die Natur der Tugend, sei an sich schön; denn dieselben Körper erschienen bald schön und bald nicht schön, so dafs es ein anderes sein müsse, was ihre Körperlichkeit, ein anderes, was ihre Schönheit bedingt [2]).

2. Die Körperschönheit.

Es wird so zu sagen von allen gelehrt: die Schönheit des Sichtbaren beruhe auf dem Ebenmafse, in dem die Teile zu einander und zu dem Ganzen stehen. Es gilt allen für ausgemacht, dafs schön sein und ebenmäfsig und gemessen sein gleichbedeutend sei [3]). Plotin charakterisiert so die ästhetische Überlieferung mit einem Erklärungsgrunde, der in der That in ihr immer wiederkehrt und daher gar wohl die Auffassung der Körperschönheit im Altertum repräsentieren kann. Begegneten sich doch in diesem Princip die Theorien der Philosophen mit dem Kanon des Künstlers Polyklet und dem üblichen Verfahren in Bildnerei und Baukunst. Freilich bezeugt schon die ganz vereinzelte Anführung dieses einen Verhältnisses, wie wenig Plotin geneigt war, der sinnfälligen Schönheit eine eingehendere Untersuchung zuzuwenden. Es genügt ihm, ein hervorstechendes Beispiel aufzugreifen, um an ihm seine abweichende Ansicht zu demonstrieren, indem er sich der platonischen Kritik solcher Erklärungsarten anschliefst. Wichtiger hingegen ist es, dafs Plotin darüber keinen Zweifel beläfst, was seine Vorgänger unter dem Eben-

mafse verstanden, auf das sie die Körperschönheit zurückführten; denn er hat in seiner Polemik ausschliefslich jene Symmetrien im Sinne Polyklets im Auge und fafst den Begriff keineswegs so umfassend auf, dafs man darunter auch die Reflexion über mechanische, physiologische, psychologische oder gar ethische Zweckmäfsigkeit begreifen könnte. Wie er hierin zweifellos richtig urteilte, so ist sein Schweigen wie sein Reden überhaupt für die Beurteilung dessen von Gewicht, was man dem Altertum an ästhetischen Einsichten beizumessen berechtigt ist. Er berührt nichts, was wir nicht auch anderwärts her kennen, und er bestätigt, obwohl er mit den Schriften Aristoteles' gar wohl vertraut war, durchaus die Auffassung, die den Höhepunkt der ästhetischen Einsicht in Platon sieht.

Plotin wirft gegen das Princip des Ebenmafses ein: es sei schon für die Körperschönheit unzureichend, und als allgemeiner Erklärungsgrund der Schönheit vollends unbrauchbar, da es keine Anwendung auf das geistige Gebiet gestatte.

Wäre nur das Ebenmafs schön, so dürfte nichts Einfaches für schön gelten, sondern nur das Zusammengesetzte und Ganze. Den Teilen an sich käme dann keine Schönheit zu, es sei denn, sofern sie zum Ganzen zusammenwirken. Hingegen müfsten doch wohl, soll anders das Ganze schön sein, auch die Teile schön sein, da doch unmöglich die Schönheit aus Häfslichem bestehen könne, sondern alles in sich beschliefsen müsse. Es müfsten ja sonst alle die schönen Farben, ja selbst das Licht des Himmels, als einfach und nicht durch Ebenmafs schön, aus dem Schönen ausscheiden. Auch aus dem Gebiete der Klänge kämen alle einfachen in Wegfall, obwohl dem einzelnen Klange, auch neben der Schönheit des Ganzen, noch eine eigne Schönheit zukommen müsse [1]). Plotin läfst in dieser Dialektik freilich ganz aufser acht, dafs die Philosophen einerseits eine ganze Reihe ästhetischer Verhältnisse neben dem Ebenmafse aufgewiesen hatten, und andererseits weder die Farben, noch die Klänge als schlechthin Einfaches gelten lassen. Jedoch auch in den Fällen, in denen ein Ebenmafs vorliege, meint Plotin, reiche es zur Erklärung der

Schönheit nicht hin. In einem Gesicht könne das Ebenmafs beharren, und dennoch werde es bald schön, bald nicht schön erscheinen. Man müsse daher auch noch anderes wie das Ebenmafs schön nennen, und auch das Ebenmafs müsse seinen Wert anderswoher beziehen[1]). Wolle man vollends, zu den schönen Beschäftigungen und Reden fortschreitend, auch für sie das Ebenmafs in Anspruch nehmen, so wäre wohl kaum zu sagen, worin man das Ebenmafs in schönen Beschäftigungen, Gesetzen, Lehren und Wissenschaften sehen sollte. Wie können Einsichten zu einander im Ebenmafs stehen? Wollte man den blofsen Einklang (συμφωνία) darunter verstehen, so bestände ja auch im Schlechten Übereinstimmung und Einklang. Die Sätze: die Besonnenheit sei eine Thorheit, und: die Gerechtigkeit eine edle Einfalt, stimmen ja gar wohl zusammen. Schönheit der Seele sei ferner jede Tugend, und zwar sei sie eine noch weit wahrere Schönheit. Wie sollten aber Tugenden ebenmäfsig sein? Doch gewifs nicht als Gröfsen oder Zahlen! Und wenn es auch mehrere Teile der Seele giebt, in welchem Verhältnis sollte doch wohl Verbindung und Mischung der Teile sich hier oder in den Einsichten aussprechen? Was wäre nun vollends die Schönheit des ganz in sich selbst beschlossenen Geistes?[2]). Plotin folgt hier, im Gegensatze zu Platon, dem Urteil des Aristoteles, der auch nur in uneigentlichem, übertragenem Sinne die Besonnenheit Einklang, und die Gerechtigkeit Harmonie genannt wissen wollte. Wie Plotin schon in den Tugenden das für Platons Auffassung bestimmende Verhältnis der Seelenteile zu einander in eine Beziehung des Geistes auf sich selbst umsetzte, so wird nun auch für das Schöne ein Princip gesucht, das für das rein Geistige eine Bedeutung behält. Ein solches Princip findet nun Plotin zunächst für die Körperschönheit in ihrer Teilnahme an der Gestalt (μετοχῇ εἴδους). Da die Seele zu der besseren Wesenheit des Seienden gehört, so freut sie sich, wenn sie etwas Verwandtes oder die Spur eines Verwandten im Körper antrifft. Dieses Seelen- und Geistesverwandte am Körper ist die Gestalt als solche[3]). Alles Formlose soll Form und Gestalt annehmen, da es ohne Gesetz und Gestalt häfs-

lich ist und aufserhalb des göttlichen Gesetzes steht. Ist auch nur das ganz Formlose schlechthin häfslich, so ist doch auch das noch häfslich, was nicht völlig von Gestalt und Gesetz beherrscht wird, weil der Stoff nicht vermocht hat, sich durchgängig zu formen. Indem die Gestalt den Stoff fortschreitend durchdringt, fafst sie das, was aus vielen Teilen Eines werden soll, zusammen und führt es seiner Vollendung zu, und durch Übereinstimmung wird es so zu Einem. Denn wie sie selbst Eines war, so sollte auch das zu Formende so weit Eines werden, als seine ursprüngliche Vielheit zuläfst. Über dem so zur Einheit Geführten thront nun die Schönheit und teilt sich den Teilen wie dem Ganzen mit. Wenn sie hingegen ein schon Gleichteiliges (ὁμοιομερές) vorfindet, führt sie es nur dem Ganzen zu, wie etwa dem Ganzen des Hauses seine Teile. Dem einzelnen Steine hat schon die Natur Schönheit verliehen, dem Ganzen giebt sie die Kunst. Auf diesem Wege wird der Körper schön durch seine Gemeinschaft mit dem göttlichen Gesetz[1]). Die Schönheit in den Körpern ist zu ihnen herzugebracht; sie besteht in den Formen der Körper, die hier am Stoffe haften. Verändert sich der Stoff, so wird aus dem Schönen ein Häfsliches, also ist er auch nur durch Teilnahme schön. Einesteils macht den Körper die Anwesenheit der Schönheit schön, anderenteils die Seele, die ihn bildet und ihm Form giebt. Aber auch die Seele hat das Schöne nicht an sich, sondern empfängt es vom Geist. Der Geist aber ist an sich schön und steht gleichsam uns zugewandt vor der ersten Ursache da, wie im Vorhofe des Guten, und verkündet in sich alle Dinge, wie ein Ebenbild (τύπος), das sich schon in eine Vielheit zerlegt hat, während jenes Gute völlig in Einheit verharrt. Was der Geist der Seele giebt, ist noch nahe der Wahrheit; was der Körper aber von ihr aufnimmt, sind nur noch Bilder (εἴδωλα) und Nachahmungen[2]).

Dieses Verhältnis der Körperschönheit zum Vorbilde hat nun Plotin im einzelnen zu beleuchten gesucht, ohne jedoch zu einer völligen Klarheit und Eindeutigkeit der Begriffe zu gelangen. So zutreffend er den platonischen Gedanken der Scheidung des Guten und Schönen aufnahm und durchführte,

so wenig vermag er in gleicher Schärfe dem Gegensatz des Schönen und Wahren gerecht zu werden, der nun für das entwickeltere und von den konkreten, praktischen und politischen Verhältnissen abgelöste Denken in den Vordergrund treten mufs. Für diese theoretische Richtung der Auffassung Plotins, in ihrer Abweichung von Platon, ist zunächst bezeichnend, dafs er die Ausnahmestellung und vermittelnde Aufgabe der Idee des Schönen, wie sie der Phädros entwickelt hatte, aufgiebt. Indem die Ideen hier Inhalt und nähere Bestimmung einer einheitlichen Vernunft werden, kommt ihnen allen in gleichem Mafse wie die Wahrheit auch die Schönheit zu. Eine besondere Idee der Schönheit hat im System Plotins keinen Platz, an ihre Stelle tritt die Schönheit der Ideen oder des Geistes. Wenn hiermit nun auch jene Schwierigkeit vermieden wird, die Plotin zur Umbildung der bürgerlichen Tugenden veranlafste, jene Erklärung aus blofser Koordination und Analogie, so geht doch auch der viel wertvollere Gedanke verloren, dafs dem Schönen eine ihm ausschliefslich eigentümliche Bedeutung in der Weltanschauung zukomme. Während die sinnfällige Schönheit, der ja auch jene platonische Theorie galt, durch ihre Verbindung des Geistigen und Sinnlichen wenigstens die Erscheinung des Schönen noch in ihrer vollen Eigenart würdigen läfst und daher auch hier zu besonderen Erklärungsversuchen anregt, ist die geistige Schönheit bei Plotin vom Wahren überhaupt nicht mehr zu scheiden. Bei dem weit überwiegenden Werte sodann, den Plotin der geistigen Schönheit zuspricht, wirkt die hier geltende Auffassung auch auf die sinnfällige Schönheit zurück und läfst die Ansätze zu einer neuen Formulierung des Problems nicht zur Durchführung kommen. So gewinnt Plotin, trotz einer besseren Einsicht in Einzelheiten, in den principiellen Fragen keinen entscheidenden Fortschritt; wohl aber wird seine Behandlung des Problems für die Geschichte der Ästhetik dadurch aufserordentlich folgenreich, dafs der Gegensatz des Formalismus und Realismus in der ästhetischen Auffassung hier seinen Ausgangspunkt hat. Wie Plotin dem Begriffe der Schau eine völlig universelle Bedeutung giebt, in der sie von der höchsten Geistesthätigkeit bis zum sinnlich Wahrnehmbaren

herabreicht und nur einen Gradunterschied in sich aufweist, so bildet den Inhalt dieser Schau der in gleichem Maſse einheitliche Begriff der Form (μορφή = εἶδος), in den hier auch das besondere Gebiet der sinnlichen Gestalt (σχῆμα) aufgelöst ist. Während neben der Gestalt, als der Form der sinnlichen Vorstellungen, die Farbe und andere Eigenschaften ihren Inhalt bilden konnten, darf von einem solchen Unterschiede bei der Form im Sinne Plotins nicht mehr die Rede sein, da sie alle faſsbaren Bestimmungen der Dinge gleichermaſsen begreift, die Farbe ebensogut als die Gestalt. Eine Scheidung der formalen und inhaltlichen Betrachtung der Dinge, die etwas ganz Selbstverständliches war, wenn von der Schönheit der Gestalt gesprochen wurde, ist hier bei Plotin ebenso unmöglich, wie in den metaphysischen Überlegungen des Aristoteles. Den Gegensatz zur Form bildet ausschlieſslich der formlose Stoff. Jedoch gerade dieser Universalismus, in dem Plotin den Begriff der Form nun auch auf das Schöne anwendet, hat ihn auf eine doppelte Betrachtungsweise geführt, die zwar von ihm selbst keineswegs reinlich auseinander gehalten wird, wohl aber auf zwei ganz wesentlich verschiedene Gedanken zurückführt. Ist der Stoff nämlich allein das Häſsliche, und stammt alles Schöne aus dem Zutritt der Form, so kann die Schönheit eines Gegenstandes schon darin gesehen werden, daſs er überhaupt geformt ist, und ebenso der Grad seiner Schönheit in dem Mehr oder Weniger der Formen gefunden werden, die er zuläſst. Hierbei kann von der besonderen Natur der jedesmaligen Form ganz abgesehen und die Schönheit, im Unterschiede von der moralischen oder teleologischen Beziehung der Vorstellungen, auf das Geformtsein an sich bezogen werden. So würde jede Erscheinung in dem Grade der Vernunft oder der Quelle aller Form ähnlicher werden, als sich ihr Formenreichtum steigert. Dieser formalistische Standpunkt gewinnt nur eine andere Fassung, wenn Plotin die Schönheit einer Erscheinung daher erklärt, daſs sie in ihrem Gebiete eine ähnliche Rolle spiele, wie sie der Idee überhaupt gegenüber dem Stoffe zufällt. Nicht durch ihren besonderen Formenbesitz, sondern durch ihren Formcharakter würde die Ähnlichkeit hier bedingt sein. Diese

beiden Fassungen stimmen nun auch mit der subjektivistischen Wendung überein, die Plotin der Untersuchung über das Schöne giebt. Die Seele wird durch ein ihr Verwandtes in der Sinnenwelt überrascht, und durch die Seele ist das Schöne auch dem Geiste verwandt. Hier liegt jene Erklärungsweise vor, die Plotin als die Ähnlichkeit zwischen Verschiedenartigem, auf das Verhältnis subordinierter Vorstellungen angewandt wissen wollte. Die Teilnahme an der allgemeinen Natur des Geistes bedingt die Schönheit. Mit dieser Erklärungsweise eines intellektuellen Formalismus vermischt Plotin nun aber auch die intellektuell-realistische Begründung, nach der die Schönheit eines Gegenstandes auf seiner Ähnlichkeit mit der ihm insbesondere entsprechenden Idee beruhe, also an dem ganzen Wahrheitsgehalte des Begriffes gemessen wird. Dann liegt aber, trotz der principiellen Überordnung der Idee über die einzelnen Erscheinungen, thatsächlich nur eine Ähnlichkeit des Gleichartigen vor, und es ist durchaus unverständlich, wie etwas durch Teilnahme an der Wahrheit schön werden kann.

Zunächst sucht Plotin das e i n f a c h S c h ö n e, wie es in den Farben vorliegt und nicht auf Ebenmafs beruht, zu erklären. Diese einfache Schönheit (κάλλος ἁπλοῦν) beruhe auf der Form und der Beherrschung der an dem Stoffe haftenden Finsternis durch Anwesenheit des Lichtes; denn das Licht sei unkörperlich und Begriff und Form. Daher sei auch das Feuer schöner als alle anderen Körper, weil es sich wie die Form zu den anderen Elementen verhält. Seiner Lage nach weise es nach oben, und als das feinste der Elemente sei es schon nahezu körperlos. Das Feuer allein nehme kein anderes Element in sich auf, wohl aber nehmen die anderen alle das Feuer auf, denn jene würden zwar warm, das Feuer aber werde nicht kalt. Es sei an sich gefärbt, und die anderen Dinge erhielten von dem Feuer die Form ihrer Färbung; so glänze es denn und leuchte, als wäre es selbst eine Idee. Beherrscht es hingegen in schwächlichem Lichte den Stoff nicht, so ist es auch nicht schön, da es nicht mehr an der ganzen Idee der Farbe teil hat[1]). So geht der formale Gedanke, dafs dem Feuer ganz im allgemeinen die Stellung der Idee unter den Elementen zukomme, in den realen über,

dafs es mehr als die übrigen Elemente an der bestimmten Idee der Färbung Anteil habe. Damit tritt auch sofort die Schwierigkeit ein, dafs Dunkelheit und Licht als Idee etwas ganz anderes sein sollen, als in der Verbindung mit dem Stoffe, so dafs der Gedanke der Ähnlichkeit hinfällig wird [1]).

Für die einzelnen Klänge hat Plotin keine ähnliche Erklärung gegeben, sondern nur von der Harmonie der Klänge gesprochen, die schon eine zusammengesetzte Schönheit bildet. Hier tritt nun mit der subjektiven Fassung auch der formale Gesichtspunkt wieder hervor. Die übersinnlichen Harmonien bedingen die sinnfälligen, und führen dadurch der Seele das Verständnis des Schönen zu, dafs sie ihr das eigene Wesen in einem anderen kenntlich entgegentreten lassen [2]). Nicht die Idee der Harmonie, sondern die ihrer Natur nach harmonische Seele, oder der an sich harmonische Geist spricht aus der Verbindung der Klänge. Auf den Unterschied der Harmonien einzugehen hat Plotin keine Veranlassung. Mit der bürgerlichen Tugend ist auch die Pädagogik des Staates für ihn zurückgetreten, und der Geist an sich bietet keinen Anknüpfungspunkt für jene platonische Gliederung des Schönen in charakteristische Formen. Nur graduell unvollkommener sei die hörbare Harmonie, da es aus der Natur des Wahrnehmbaren folge, dafs hier kein Mafs nach strengem Zahlenverhältnis stattfinden kann, sondern nur soweit es zum Einbilden der Form in den Stoff und zu seiner Beherrschung dient [3]). In ähnlicher Weise, wie die Harmonie der Klänge, hat wohl Plotin auch die Schönheit der elementaren Naturkörper, die Homoiomerie der Stoffe, die der Kunst zum Material dienen, erklärt [4]), da schon Platon und Aristoteles hierfür die Begriffe des Ähnlichen und Ebenen verwandt hatten. Auch jene Symmetrie, auf die man allgemein die Schönheit der Körpergestalt zurückführte, hat Plotin keineswegs verworfen, sondern nur, wie auch die Harmonie der Klänge, auf ihre Quelle, die Seele und den Geist, zurückgeführt und, sofern er die Symmetrie für unzureichend erklärte, wohl durch andere Formen ergänzt gedacht, auf die er jedoch nicht weiter eingeht. So behandelt er denn auch in der Abweisung der Weltverachtung der Gnostiker die ver-

schiedenen Arten der sinnfälligen Schönheit, von den Klängen, durch die Körper zum All aufsteigend, unter demselben Gesichtspunkte. Wie der Musiker durch die im geistigen Gebiete geschaute Harmonie bewegt wird, wenn sie ihm sinnlich entgegen tritt, so wird auch jeder in Mafs und Zahlen Erfahrene erfreut, wenn er das Ebenmäfsige und Verhältnismäfsige und Gesetzmäfsige (σύμμετρον καὶ ἀνάλογον καὶ τεταγμένον) mit Augen sieht. Freilich sieht nicht jeder dasselbe; wie ja auch durch die Bilder nicht die, welche das Kunstwerk nur mit den Augen sehen, sondern wenn sie in ihm eine sinnfällige Nachahmung des in ihrem Geiste Liegenden erkennen, in Aufregung geraten und zur Erinnerung des wahren Vorbildes gelangen. Aus solchem Eindrucke erwächst dann die Liebe, in der man die Schönheit in einem Antlitz wohl abgebildet erkennt und zu ihr hingezogen wird. Wer also wollte so trägen Geistes sein, dafs er beim Anblicke all der Schönheit der sichtbaren Welt, all des Ebenmafses und der grofsen Gesetzmäfsigkeit und der selbst in entfernten Gestirnen sichtbaren Form, nicht auf etwas Anderes hingeführt würde und ehrfurchtsvoll erkennen müfste, wie grofs das alles sei und wie grofs sein Vorbild[1]). Wenn man aus einzelnen Symmetrien des Schönen das Ganze erschliefsen kann, so geschieht das nur durch einen Teil jener Kraft, die dort im Geistigen das Ebenmafs des Alls erkennt und betrachtet. Auch alle Musik, die sich in Rhythmus und Harmonie bewegt, ist von derselben Art, wie das, was den geistigen Rhythmus besitzt, und soweit die übrigen Künste das Ebenmafs in Anwendung bringen, haben auch sie ihre Principien und ihre Weisheit von dort her[2]). Wie in der Kunst, so führe auch in der Natur die den Stoff verschönende Form das Viele und Einzelne synthetisch zu der ihr entsprechenden Einheit zusammen, indem die Übereinstimmung Einheit und Vollendung bewirkt. In gleicher Weise, wie man die Schönheit nach der Form in seiner Seele beurteile, so gestalte die Natur den schönen Körper und die Kunst ihr Gebilde nach einem übersinnlichen Vorbilde, dessen sie sich wie eines Richtscheites bediene[3]). Hierbei bleibt nun freilich die gleiche Schwierigkeit, wie in den Tugendbegriffen, bestehen, dafs der Begriff der Ähnlichkeit und des Nachbildes durch den Gegen-

satz der sinnlichen Erscheinung und des Geistigen aufgehoben zu werden droht, sobald von der allgemeinen und formalen Natur des Geistes zu seinem konkreten Gehalt oder den einzelnen Ideen fortgegangen wird. Plotin meint zwar, die äufsere Erscheinung des Hauses sei, abgesehen von den Steinen, nichts anderes als seine geistige, innerliche Form, aber er mufs doch noch hinzufügen, sie sei hier durch die Masse des Stoffes geteilt, und obwohl an sich ungeteilt, in der Vielheit vorgestellt[1]). Wird aber alle Vielheit fortgedacht, so bleibt der Gedanke einer ganz abstrakten vorbildlichen Idee hier ebenso unfruchtbar, wie bei Platon. Der Vermittlung der Phantasie entbehrend, bleibt das Vorbild gleich der geistigen Schönheit überhaupt, hier wie dort ohne Gestalt, ohne Farbe, ohne Gröfse der Sinnenwelt völlig entrückt[2]). Weder Ordnung, noch Schmuck, noch Ebenmafs, die das sinnlich wahrnehmbare Haus auszeichnen, finden sich im Begriffe des Hauses wieder, sondern nur jene Ähnlichkeit des Ungleichartigen soll, wie die bürgerliche Tugend mit dem reinen Geiste, auch hier Abbild und Vorbild verknüpfen[3]). Indem die Wahrnehmung nun die Gestalt in den Körpern, wie sie die entgegengesetzte formlose Natur bindet und beherrscht, und sinnreich Form über Formen breitet, erblickt, nimmt sie sie auf und führt das Vielfache einheitlich dem ungeteilten Inneren zu und übergiebt es ihm als mit ihm einstimmig und zusammenpassend und befreundet. Ist es doch auch einem rechtschaffenen Manne erfreulich, die Spur der Tugend in einem Jüngling erscheinen zu sehen, die mit dem Wahren, Innerlichen zusammenstimmt[4]). Diese zutreffenden Bestimmungen der subjektiven Seite des Schönen, an denen Plotin überaus reich ist, lassen jedoch die Schwierigkeiten der objektiven Begründung für eine Weltanschauung ungeschmälert, die überall von dem sinnfällig Äufseren zum Innerlichen und rein Geistigen hindrängt. Dieser Zug tritt auch schon darin hervor, dafs Plotin die Schönheit des menschlichen Körpers vornehmlich in dem Gesicht und seinem Ausdruck sieht, und indem er hierfür das Princip des Ebenmafses nicht auslangend erkennt, genötigt wird, die Grenzen des Schönen zu durchbrechen und für diese Schönheit des Ausdruckes eine Anleihe beim

Guten zu machen. Wie schon bei Platon der Eros das Schöne nicht zu seinem Ziel hat, sondern in ihm nur die Zeugung oder das Gute verfolgt, so macht nun Plotin hiervon einen Rückschlufs auf das Unzureichende der Schönheit überhaupt und ihre Ergänzungsbedürftigkeit durch das Gute. Ein jedes Einzelne sei zwar zunächst das, was es an sich ist, erstrebt aber werde es erst, wenn es vom Guten seine Farbe erhält, die ihm Reiz (χάρις) verleiht und Liebe zu ihm erweckt. Auch die Seele wird erst, wenn sie dorther einen Einflufs erfährt, begeistert und vom Stachel der Sehnsucht erfüllt, so dafs die Liebe erwacht. Vordem wird sie nicht einmal zum Geiste, trotz all seiner Schönheit, hingezogen. Auch seine Schönheit ist kraftlos (ἀργός), bevor sie das Licht des Guten erhellt. Die Seele sinkt auf sich selbst zurück und verhält sich zu allem lässig und matt, selbst im Anblick des Geistes. Bleibt sie im Geiste stehen, so schaut sie zwar Schönes und Ehrwürdiges, aber sie hat doch nicht alles, was sie begehrt. Sie nähert sich gleichsam einem Antlitz, das zwar schön ist, aber unfähig, das Auge zu fesseln, weil ihm der zur Schönheit hinzukommende Reiz noch fehlt. Daher sei auch hier die Schönheit mehr darin zu sehen, was aus dem Ebenmafse hervorstrahlt, als in dem Ebenmafs selbst, weil jenes allein liebenswert ist. Warum sollte denn wohl sonst von einem lebenden Antlitz zwar der ganze Strahl des Schönen leuchten, nur eine Spur davon aber vom toten, auch wenn es noch nicht seines Fleisches und seines Ebenmafses beraubt ist? Warum sollten unter den Bildwerken die lebendigeren für schöner gelten, auch wenn andere sie durch Ebenmafs übertreffen, und wie wäre ein häfsliches lebendiges Tier dennoch schöner als ein schönes im Bildwerk? Doch wohl weil man dieses lieber hat und weil es Seele hat, und weil es dadurch gutartiger ist[1]). So eng ist der Begriff des Ebenmafses mit der Schönheit im Bewufstsein des Altertums verknüpft, dafs die Einsicht in das Unzureichende dieses abstrakten Verhältnisses nicht etwa zu einer Ergänzung durch andere ästhetische Kategorien führt, sondern in offene Widersprüche und Paradoxien ausläuft. Nicht der ästhetische Begriff der Anmut wird ergänzend herbeigezogen, sondern dieses Wort wird im Anschlufs

an Platon in der praktischen Bedeutung des Reizes genommen, und daher folgerichtig nicht auf das Schöne, sondern auf das Gute zurückgeführt. Dann aber soll doch eben dieser Reiz jene selbe Aufregung in den Seelen bewirken, die von Plotin anderen Ortes gerade der überraschenden Natur des Schönen im Unterschiede von dem uns angeborenen und selbstverständlichen Streben nach dem Guten zugesprochen wird. Trotz dieser Ergänzungsbedürftigkeit und vergleichsweise Geringschätzung der sinnfälligen Schönheit ist Plotin doch weit entfernt, ihre Bedeutung für das Ganze der Weltanschauung zu verkennen. Dem weltflüchtigen Rückzuge zum Guten hält in seinem Systeme die Notwendigkeit noch die Wage, nach der sich die Vernunft in die Erscheinungswelt entäufsert, und nicht in der Mifsachtung der Sinnenwelt, sondern in ihrer vergeistigten Auffassung erkennt er wahre Gottesfurcht. Obwohl die sinnfällige Schönheit nur eine Vorstufe oder ein Abbild der geistigen Schönheit ist, so liegt doch für den Mafsvollen in der Befreundung mit dem diesseitigen Schönen kein Unrecht, denn die reine, von allen Begierden freie Liebe zum Schönen ist auch hier nur auf die Schönheit selbst gerichtet, ob man sich nun ihres jenseitigen Vorbildes erinnert oder nicht. In dem einen Falle hält man die erscheinende Schönheit selbst für die wahre; erinnert man sich hingegen des Vorbildes, so liebt man im Diesseitigen doch immer noch sein Nachbild[1]). Wem die schönen und häfslichen Körper keinen verschiedenen Eindruck machen, für den ist auch gleichgültig, ob die Beschäftigungen schön oder häfslich sind, und die Erkenntnisse, ja alle Schau überhaupt und Gott selbst. Da alles durch das Erste geworden ist, so ist, wenn das Hiesige nicht schön ist, auch das Dortige es nicht, denn durch jenes ist dieses schön. Niemand würde sich ja auch rühmen, das Häfsliche zu verachten; sondern weil man es selbst einst schön befunden hat, verachtet man es nun in verkehrter Sinnesart. Auch ist es ja nicht dieselbe Schönheit, die am Teil und am Ganzen, in allem und im All erscheint. Auch giebt es schon in dem Wahrnehmbaren und in einzelnen Wesen, wie in den Dämonen, eine so grofse Schönheit, dafs man ihren Schöpfer zu bewundern und zu glauben genötigt ist, dafs die Schönheit von

dorther komme. Ist nun auch das Innere schön, so steht beides im besten Einklang, ist es hingegen schlecht, so fehlt es der Sache am Besten. Es ist wohl aber niemals in Wahrheit etwas äufserlich schön, was innerlich häfslich wäre; denn auch alles äufserlich Schöne ist ja nur die Folge der Herrschaft des Innern. Die sogenannten Schönen, innerlich aber Häfslichen, haben wohl auch äufserlich nur eine falsche Schönheit. Man hält in solchen Erfahrungen nur etwas ganz anderes für schön, und wenn sie sich auch wirklich finden sollten, so wäre die Häfslichkeit doch nur später zu dem hinzugekommen, was von Natur schön war. Vieles ist ja hier auch behindert zu seiner Vollendung zu gelangen; was aber sollte wohl das All, das schön ist, behindern, es auch in seinem Innern zu sein? [1]). Weltverachtung und Welteinsicht glichen zwei Männern, die dasselbe schöne Haus bewohnen. Der eine tadelt seine Einrichtung und seinen Baumeister, bleibt aber nichtsdestoweniger wohnen. Der andere tadelt nicht, erkennt vielmehr an, der Baumeister habe alles auf das kunstreichste geschaffen, aber er harrt der Zeit, da er ausziehen wird, und keines Hauses mehr bedürfen [2]). Findet Plotin in der Schönheit der Sinnenwelt die überzeugendste, und daher mit Vorliebe von ihm ausgeführte Grundlage der Theodicee, so hat auch der Schönheitsbegriff, den er im Unterschiede vom Guten entwickelt, eigentlich nur auf die Körperschönheit eine Anwendung. Nur hier kann jene Überraschung, das Erstaunen, das plötzliche Einleuchten, das Bewufstwerden eines Einklanges, einer Verwandtschaft und Zusammenstimmung stattfinden, da nur hier ein Fremdes vorliegt, aus dem der Geist die Seele so unerwartet anspricht. Darin steht auch Plotin, trotz aller widerstreitenden Reflexionen, noch ganz in der hellenischen und natürlichen Denkweise, nach der die Schönheit zunächst ein Vorzug des Körpers ist. Aus der sinnfälligen Schönheit sind auch alle wirklich fafslichen Bestimmungen des Begriffes entnommen, und je weiter er auf das Gebiet des Geistigen Ausdehnung findet, desto unsicherer wird seine Abgrenzung vom Wahren. Mit diesen überlieferten Gedanken aber verbindet Plotin doch auch schon sehr abweichende Vorstellungen. Schon jene weit mehr hervor-

tretende Verwertung der Schönheit im Dienste der Theodicee hat zu ihrer Kehrseite eine Entfremdung von der streng begrifflichen Denkweise, in der Platon und Aristoteles den Aufbau des politischen und natürlichen Lebens bis in das Einzelne hinein der Vernunft zu erschliefsen strebten. Es ist der Geist der Romantik, der die Mittelglieder zwischen dem Endlichen und Unendlichen übergeht und nun in der Schönheit Ersatz und Sicherung für eine Weltanschauung sucht, der die Überzeugungskraft des hellenischen Rationalismus schon für bedeutende Gebiete versagte. Sokrates und Platon gestehen den thatsächlichen Widerspruch der Körperschönheit und des Unwertes der Seele teils notgedrungen, teils auch in dem sicheren Behagen eines allen Thatsachen weit überlegenen Humors mit Unbefangenheit zu. Plotin hingegen ist geneigt, jene Thatsachen selbst zu verhüllen und mit dem wenig glücklichen Hülfsbegriff einer falschen Schönheit der Weltordnung unter die Arme zu greifen. Je mehr aber die Schönheit in der Theodicee in den Dienst eines ihr äufserlichen Zweckes tritt, und in ihrer Bedeutung für das All theoretisch begründet wird, um so mehr schwindet in solchen Reflexionen die unbefangene Auffassung der konkreten Erscheinung des Schönen und die Würdigung seiner mannigfaltigen Formen.

3. Die Gröfse.

Eine hohe Wertschätzung der Gröfse jeder Art darf als die gefestigtste ästhetische Überlieferung des Altertums gelten. Hatten Platon und Aristoteles zwar auch dem Kleinen gelegentlich ihre Aufmerksamkeit zugewandt, so wurde doch noch von Aristoteles der Begriff des Schönen ausdrücklich an die Bedingung der Gröfse gebunden. Plotin hingegen unterzieht den Wert der Gröfse einer Kritik, die zu einer ähnlichen Umbildung und Verinnerlichung dieses Begriffes führt, wie er sie mit den überlieferten Formeln der politischen Tugend vornahm. Wie dort das Aus-Sich-Heraustreten in der Handlung als eine Schwäche des Schauens erklärt wird, so ist es hier das Aufsereinander der räum-

lichen Gröfse, was sich dem auf Einheit und Innerlichkeit gerichteten Denken Plotins in den Weg stellt. Was in stetem Flusse dennoch zu einem Bleibenden wird, ist Gröfse. Wenn die Gröfse Empfindung hätte, würde sie das Furchtbare (*δεινόν*) empfinden, dafs sie, aus sich selbst werdend, sich in das Ferne verliert. Ein jedes sucht sich selbst und nicht ein anderes, das Auseinandertreten in das Weite aber ist nur ein Nichtiges oder leidig Notwendiges. Nicht dadurch ist etwas mehr, dafs es viel oder grofs wird, sondern indem es bei sich selbst ist. Was nach einer solchen Gröfse strebt, kennt das wahrhaft Grofse nicht, das in dem Eigenen und Innern liegt. So weit also etwas Gröfse ist, erleidet es Selbstverlust, und nur soweit es Einheit hat, hat es sich selbst. Das All ist grofs und schön, nur weil es sich nicht in das Endlose verliert, sondern von dem Einen umfafst wird. Schön ist es nicht durch die Gröfse, sondern durch das Schöne. Es bedurfte der Schönheit, weil es grofs werden mufste. Wäre es des Schönen beraubt, so wäre es um so häfslicher, je gröfser es ist. So ist denn die Gröfse nur der Stoff des Schönen, und viel ist es, was des Schmuckes bedarf. Das Grofse an sich ist schmucklos und häfslich [1]). Während Aristoteles im Kontinuierlichen der Gröfse schon das Einheitliche und Umfassende mit eingeschlossen denkt, und ihr dadurch eine Beziehung zum Begriffe giebt, hat Plotin nur das Auseinander, ihr negatives Verhältnis zum Geiste im Auge. Möge nun dieselbe Form im Kleinen oder im Grofsen ausgeführt sein, nur in gleicher Weise werde sie die Seele des Schauenden durch ihre Kraft bewegen, so dafs die Schönheit nicht in der Gröfse des Stoffes liege. Dies werde schon dadurch bezeugt, dafs man, so lange etwas einem äufserlich ist, es nicht sieht, sondern erst, wenn es innerlich wird. Durch die Augen aber geht nur die Form ein, und wenn auch die Gröfse mit hineingezogen wird, so ist es doch nicht das der Masse nach Grofse, sondern die Form des Grofsen. Nichts Körperloses ist grofs, wie denn auch die Gröfse selbst, als eine Form, nicht grofs ist, sondern nur das, was an ihr Anteil hat. So wenig das, was die Dinge bunt macht, auch bunte Farbe ist, sondern höchstens, wenn man so will, bunter Begriff, so wenig ist auch das, was das Grofse

bewirkt, selbst grofs, sondern Begriff der Gröfse[1]). Da die Gröfse zur Form und nicht zu dem an sich noch unkörperlichen und gröfsenlosen und häfslichen Stoffe gehört, so gewinnt sie die sehr auffällige Ausnahmestellung, dafs sie allein nicht, wie doch sonst alle Form, den Stoff verschönt, sondern selbst zu einem blofsen Stoffe der Schönheit wird. Dieser Widerspruch wird damit nicht aufgehoben, dafs Plotin doch auch wiederum der räumlichen Gröfse einen positiven Wert zu sichern sucht, indem er sie zum Ausdrucke ihres Vorbildes, der körperlosen Gröfse der Kraft, macht den die Seele den Dingen verleiht, indem sie das Geistige in die Zerstreuung des Räumlichen hinabführt. Was dort Gröfse der Kraft ist, wird hier zur Gröfse der Masse. Durch seine Gröfse gewinnt das Gewordene so ein Verhältnis zu seinem ungeteilten Vorbilde der Gröfse der Kraft[2]). Auch die Gröfse der Dinge wird daher mit ihrer Gestalt von der Vernunft bestimmt, denn verschieden ist sie für jede Gattung, eine andere für den Menschen, eine andere für den Vogel. Es ist um nichts wunderbarer, dafs die Gröfse dem Stoffe von anderer Seite her zugeführt wird als es für jede Beschaffenheit ist, die er besitzt[3]). Wird damit scheinbar auch die Körpergröfse nur in ähnlicher Weise auf ein geistigeres Vorbild zurückgeführt, wie die Harmonien der Klänge ihr Vorbild an den rein begrifflichen Zahlenverhältnissen haben, so bleibt doch der Unterschied bestehen, dafs um der anderen Formen willen auch schon die sinnliche Erscheinung dem Schönen zugerechnet wird, während die räumliche Gröfse der Übertragung in das dynamische Vorbild bedarf, um ihre Häfslichkeit einzubüfsen. Plotin hat auch hier der Sache eine subjektive Wendung gegeben und damit die Vorstellungsweise angebahnt, die mit der Gröfse auch das Erhabene der objektiven Erscheinung entzieht und aus seelischen Werten zu erklären sucht. So wenig Plotin selbst durch seinen Gröfsenbegriff auf das Erhabene hingeführt worden ist, so hat er doch sowohl dadurch, dafs er den Schönheitswert der Gröfse überhaupt in Untersuchung zog, als durch die Bedeutung, die er in seinem System dem über alle Gröfse hinaus liegenden Un-

endlichen giebt, seine Entwicklung bedeutend gefördert. Unter den letzten ästhetischen Arbeiten des Altertums stellt sich seiner Theorie des Schönen nur noch eine Abhandlung über das Erhabene an die Seite.

4. Die geistige Schönheit.

Wennschon der schönste sichtbare Mensch dem im Geiste befindlichen Menschen nicht gleichgeschätzt werden dürfe, so habe man es doch dem Schöpfer Dank zu wissen, dafs er auch das aus Fleisch und Sehnen und Knochen Bestehende mit der Vernunft umfafst hat, und auch solches verschönt worden ist, und die Vernunft sich über den Stoff auszubreiten vermochte [1]). Nur aufgehen soll man nicht in dem Anblicke des Schönen der Körper; sondern dessen gedenkend, dafs es Bild und Spur und Schatten ist, habe man sich zu dem zu flüchten, dessen Bild es ist. Denn wer dort hinzutreten wollte und es als ein Wahrhaftes umfangen, der würde das schwankende Bild des Schönen auf dem Wasser umfangen und, wie der Mythus sagt, in die Tiefe versinkend nicht mehr gesehen werden [2]). Von der sinnfälligen Schönheit, deren wesentlichsten Inhalt die Körperschönheit bildet, leitet die Schönheit der Seele zu der Geistesschönheit (*κάλλος τοῦ νοῦ*) hinüber, der Plotin wiederum eine eigene Abhandlung widmet, während er die Seelenschönheit, um ihrer Beziehung auf die Natur und den Körper willen, an die sinnfällige Schönheit anschliefsend behandelt.

Der Schönheit der Seele gegenüber versagt die sinnliche Wahrnehmung. Es wird jedoch auch kein eigenes Urteilsvermögen erfordert, wie es bei der Körperschönheit zwischen dem Sinnlichen und Geistigen zu vermitteln hatte, sondern die Seele selbst schaut diese Schönheit ohne Sinneswerkzeuge und urteilt. Man habe sich zu bemühen, auch hier sehend zu sein in der Weise, wie die Seele dergleichen sieht. Es gehe daher in sich und vertiefe sich, wer da kann, und lasse das Sehen mit Augen da draufsen und wende sich nicht um zu der früher bewunderten Pracht der Körper [3]). Da auch die Seele ihre Schönheit nicht von sich aus besitzt, sie aber doch direkt vom Geiste, der höchsten Form der Schönheit

erhält, so kann ein rseits auch die Seelenschönheit nur eine Vorstufe der geistigen Schönheit bilden, andererseits aber doch auch der sinnfälligen Schönheit, dem blofsen Bilde, schon als eine wahre Schönheit gegenübergestellt werden [1]). Sie ist nicht mehr, wie die Körperschönheit, das letzte Ausklingen des Geistes in der Welt, sondern nimmt eine Doppelstellung ein, je nachdem sie, die Gaben des Geistes weiter spendend, sich in der Natur, in der Kunst und im Handeln der Körperlichkeit zuwendet, oder aber zum Geiste aufblickend, in ihm ihr eigenstes Wesen erkennt. Auch in der Seele findet sich daher noch der Gegensatz des Schönen und Häfslichen, da die eine Seele verständig, die andere unverständig ist. Auch die Seele gehört noch nicht an sich zu dem Einfachen, denn wenngleich sie nicht aus Teilen besteht, so hat sie doch eine Vielheit von Kräften in sich, wie Denken, Zürnen, Begehren, die von dem einen in ihr nur wie von einem Bande umfafst werden [2]). Auch in ihr ist etwas wie Stoff vorhanden, und ein anderes wie die Form, nämlich der Geist, der in ihr ist, und zwar entweder wie die Form im Erze, oder aber wie der Bildner selbst, der die Form dem Erze aufprägt [3]). Aber es giebt in der Seele nicht, wie in der Sinnenwelt im Stoffe, ein eigenes Princip der Häfslichkeit. Das Häfsliche ist ihr von Hause aus fremd und kommt nur durch ihre Beziehung zum Körper von aufsen in sie hinein [4]). Die Seele ist auch nicht das Abbild einer Seele an sich, sondern ist schon hier Seele an sich, nur nicht gerade in ihrer Beziehung zum Diesseits ist sie es. Wohl aber giebt es Seelen von sehr verschiedenem Werth. In allem jedoch, was wahrhaft Seele ist, findet sich auch Besonnenheit und Gerechtigkeit, und die Wissenschaften in unseren Seelen sind keineswegs blofs Abbilder jener im Jenseits, sondern sie selbst sind auch hier [5]). Je nach der Beziehung nun der Seele zum Geiste oder zum Stoffe wird also auch ihr Verhältnis zum Schönen ein anderes sein.

Die unterste Stufe der Seelenschönheit bildet die Seele als Natur, in ihrer auf die Sinnenwelt gerichteten Thätigkeit. Auch in der Natur liegt ein Begriff der Schönheit, das Urbild der im Körper erscheinenden Schönheit vor. Schöner als in der Natur ist jedoch das Schöne der Seele selbst, und am

schönsten strahlt es aus der würdigen Seele hervor, die schon selbst in der Schönheit vorgeschritten ist[1]). Die Natur hingegen ist das Letzte der Seele, und als ein Letztes nur enthält sie auch die in der Seele aufleuchtende Vernunft; wie etwa bei dickem Wachs der Druck des Stempels zwar bis zur Kehrseite durchdringt, oben aber deutlich, unten hingegen nur als eine schwache Spur erscheint. Daher weifs die Natur nicht, sondern bewegt ausschliefslich. Das, was sie hat, hat sie nur in ihrem Bilden, indem sie es unausgesetzt an die Körperlichkeit und das Stoffliche weiter giebt. Nicht einmal über Vorstellungen gebietet die Natur, da auch diese schon zwischen dem Natürlichen und Geistigen liegen, geschweige denn über das Denken. Sie fafst nichts auf und versteht nichts. Was aus der Weltseele in den Stoff hinausgestrahlt wird, das ist die Natur, in der das Seiende endet, und die das Letzte ist des Geistigen, denn von da ab giebt es nur Nachahmungen[2]). Da die Seele als Natur nur eine bewufstlose Vermittlung der Formen an den Stoff ist, so kommt auch ihre Schönheit nur in einem Abbilde der Sinnenwelt zur Geltung und wird daher auch nicht zur Seelenschönheit gerechnet, sondern von Plotin unter dem Begriffe des Naturschönen behandelt. Auch eine zweite Form der Beziehung der Seele zur Körperlichkeit, die Kunstthätigkeit, wird nicht unter der Seelenschönheit befafst, sondern in ihrem Produkt, dem Kunstschönen, in seinem Verhältnis zur Naturschönheit erörtert.

Nur so weit die Seele, mag es nun die Weltseele, die Seele des Künstlers oder des rechtschaffenen Mannes sein, sich der Vernunft und der von ihr ausgehenden Form zuwendet, ist ihre Schönheit nicht mehr Abbild eines anderen, sondern das Schöne an sich[3]). Daher ist aus der Seelenschönheit alles das ausgeschlossen, was man wohl im Unterschiede vom Geistigen das Seelische nennt. Alle Affekte der Seele werden aus der Beziehung der Seele zur Körperlichkeit hergeleitet, und die Seele ist keineswegs genötigt, solche Einflüsse zu erleiden, so wenig der Künstler etwa unter den Eindrücken leidet, die seine Werkzeuge erfahren[4]). Das ganze Gebiet des blofs Gefühlsmäfsigen liegt auch bei Plotin aufserhalb der Seelenschönheit. Die Affekte verhalten sich

zur Seelenschönheit, wie etwa die Gröfse zur Körperschönheit; sie geben den Stoff her, den die Seele in der Tugend beherrscht, an sich aber sind sie seelenfremd und häfslich. Daher wird auch die Tugend, in der sich die Seele praktisch den Affekten zuwendet, um sie zu beherrschen, nicht an sich schön genannt. Auch sie ist nur durch Teilnahme an dem Höheren schön, wie sie auch als Abbild eines höheren, rein geistigen Verhältnisses von Plotin erklärt wurde [1]). Nur sofern die Seele sich vom Diesseitigen abwenden kann und in dem besseren Teile ihrer Natur der Vernunft selbst zugewandt ist, kann die Seelenschönheit als die wahre Schönheit in einem Gegensatz zur Schönheit des Körpers treten. So behält denn auch Plotin meist wörtlich den platonischen Begriff der seelischen Schönheit bei, wenn er sie in der stets wiederkehrenden Formel der schönen Beschäftigungen, Gesetze, Tugenden und Charaktere, Erkenntnisse und Wissenschaften befafst [2]). Da ist nicht Gestalt noch Farbe, noch irgend eine Gröfse, sondern in der farblosen Seele lebt farblos Weisheit, Seelengröfse, Gerechtigkeit des Charakters, lautere Besonnenheit, Tapferkeit mit ernstem Angesicht, Würde und Scheu in ruhiger, unbewegter, leidenloser Stimmung; über ihnen allen leuchtet aber der gottähnliche Geist [3]). Auch die Schönheit der Tugenden ist durch Reinigung der Seele von allem Körperlichen bedingt und schliefst jene Umbildung und Vergeistigung des Tugendbegriffes ein. Der Geist und seine Schönheit ist der Seele Wesen und kein Fremdes mehr, so dafs sie nur in ihm wahrhaft Seele ist [4]). Die höchste Stufe des Schönen, die Geistesschönheit selbst bezeichnet daher keinen inhaltlichen, sondern einen formalen Fortschritt. Im Geiste ist der Gegensatz des Schönen und Häfslichen mit allem Wechsel der Zustände aufgehoben, und die letzte Form, in der das Schöne anzutreffen ist, erreicht. Von ihm aus verbreitet es sich stufenweise abwärts auf die Welt [5]). Die zahlreichen und ausführlichen Lobpreisungen, in denen Plotin die Geistesschönheit erhebt, sind meist beredte Variationen platonischer Ideen, dienen jedoch nicht sowohl der ästhetischen Einsicht als der paränetisch gehaltenen Theodicee. Nur als ein Widerhall der sinnfälligen Schönheit ist es anzusehen,

wenn Plotin, wie auch schon Platon, hervorhebt, dafs die Schau des Geistigen nicht als abstraktes Denken auf Grund von Axiomen vorgestellt werden dürfe, sondern wie schöne Bildwerke, wie man sie wohl auch im Innern eines weisen Mannes sich vorzustellen pflegt, stehe dort alles vor dem Geiste; nur seien die Bildwerke nicht gemalt, sondern wahrhaft Seiendes. Er verweist auf die ägyptische Bilderschrift, die ebenfalls nicht in Buchstaben, sondern in anschaulichen Gestalten ihre Weisheit niedergelegt habe. Auch das Schöne könne durch Untersuchung kaum oder gar nicht offenbar werden, sondern müsse vor aller Untersuchung und Überlegung vorhanden sein[1]). Ästhetisch von Bedeutung ist nur die Erkenntnis, dafs das Schöne in der Vernunft seinen Abschlufs findet und nicht auf die letzte Weltursache und den letzten Weltzweck, das Gute, ausgedehnt werden darf. Neben dem seit Platon sich immer klarer aufdrängenden Bewufstsein des principiellen Unterschiedes des Guten und Schönen ist für Plotin die völlige Abstraktheit und unterschiedslose Einheit des Guten bestimmend gewesen, die Schönheit auf den Vorhof des Guten zu beschränken. Die vielfachen Ungenauigkeiten der Diktion, die im Andrange des Preisens auch das Gute öfter schön nennt, kommen gegenüber den entscheidenden negativen Urteilen nicht in Betracht. Erst in der Vernunft ist die Vielheit mit der Einheit verbunden; sie ist das in die Vielheit zerlegte Bild des Guten, während das Gute selbst ganz in Einheit verharrt. Das Schöne reicht nur soweit als die Form reicht, und die Form ist nur als eine Mehrheit, als ein Zusammengesetztes und Ganzes denkbar[2]). Die Vernunft ist das erste und ursprünglich Schöne, denn das, was vor ihr liegt, das Gute, will nicht einmal schön sein. Die Vernunft ist der Ort der schönen Ideen, in denen ihre Schönheit besteht; was darüber hinaus liegt, ist die Natur des Guten, die die Schönheit gleichsam vor sich ausgebreitet hat. Das Gute ist die jenseits des Schönen liegende Quelle des Schönen[3]). Daher habe auch Platon, unserem Verständnis es näher legend, die Welt durch den Demiurgen nach dem Beispiele eines anderen, nach der Schönheit der Ideen bilden lassen, während doch der Geist die Welt nach der in

ihm selbst liegenden Schönheit schafft, und das erste, was zur Schau hervortritt, Form und Schau des Geistes ist[1]). Das Schöne ist zwar ein im Guten Begründetes, dem Guten gegenüber wäre es hingegen Thorheit, zu fragen, warum es gut ist[2]). Seine einzige Beziehung ist die zum Willen; aber nicht das Streben darnach macht es zum Guten, sondern es wird erstrebt, weil es gut ist.

VI. Das Kunstschöne.

Stellt Plotin dem sinnfällig Schönen das geistig Schöne als höhere Stufe gegenüber, so spricht sich ein ähnlich stark betonter Wertunterschied auch in dem Gegensatz der Kunst- und Naturschönheit aus, die Plotin jedoch nicht als Stufen der Schönheit behandelt, sondern nur in ihrem Verhältnis zur Geistesschönheit charakterisiert. Plotin hat die Gebiete in enge Beziehung zu einander gesetzt, indem er durch den Begriff des schauenden Hervorbringens die Natur dem künstlerischen Geiste annähert und dann wiederum, an die Bemerkung des Aristoteles anknüpfend, die Kunst als ein nur ausnahmsweise beratschlagendes Thun, durch das natürliche Geschehen beleuchtet[3]). Hat die Kunst darin einen Vorzug vor der Natur voraus, dafs sie von ihrem Schaffen weifs, so steht sie doch eben durch diese Reflexion in ihren Werken der Natur gegenüber weit zurück. Wie Plotin von der wirkenden, in den Stoff eingehenden Kraft, oder der Natur im engeren Sinne, das Vorbild dieses Wirkens, den Begriff der Schönheit in der Natur unterscheidet, so tritt auch in der Kunst das eigentliche Bilden, die Verwirklichung des Kunstwerkes im Stoffe, dem Vorbilde im Geiste des Künstlers, der Kunst im engeren Sinne gegenüber[4]). Natur, Bilden und Handeln sind Schwächezustände des Schauens, im besten Falle Begleiterscheinungen; Kunst hingegen und Natur- und Tugendbegriffe sind in der Seele ruhende Ausflüsse des Geistes von höchster Realität. Da diese beiden wesentlich verschiedenen Momente jedoch oft unter derselben Bezeichnung befafst werden, steht die Wertschätzung der Kunst bei Plotin scheinbar nicht immer mit sich im Einklange. In der subjektiven Seite der Kunst fehlt

auch Plotin noch der Begriff der Phantasie, für den der Determinismus seines Systems, trotz des schöpferischen Schauens, keinen Platz bietet. Wenn Plotin im Gegensatz zur Schönheit in den Künsten von einem „sogenannten" Naturschönen spricht (τὰ φύσει κάλλη γιγνόμενα καὶ λεγόμενα)[1]), so mufs diese Terminologie, der Gegensatz von Kunst- und Naturschönheit, die Platon und Aristoteles noch nicht gebrauchen, sich wohl inzwischen ausgebildet haben. Auch hier ist die Formulierung von Bedeutung, da sie auf die sie veranlassenden Probleme hinführen mufs. Das Kunstschöne, das Plotin im Auge hat, gehört der nachahmenden Kunst an, die sich auch hier von dem weiteren Gebiete des Bildens abgrenzt. Der Begriff der Nachahmung bleibt auch bei Plotin bestimmend. Unter den Künsten können die nachahmenden, wie Malerei, Bildnerei, Tanz und Geberde, die einen zufälligen Ursprung im Diesseits haben, sich eines sinnlichen Vorbildes bedienen, Formen und Bewegungen nachahmen und das Ebenmafs, das sie wahrnehmen, wiedergeben, kein Vorbild im Geiste haben, es sei denn durch Vermittlung des Begriffes des Menschen[2]). Denn da sich dort im Geiste der Begriff des Menschen findet, so auch der Begriff des denkenden und künstlerischen Menschen, und damit sind auch die Künste selbst dort, soweit sie Erzeugnisse des Geistes sind[3]). Wenn nun aber aus dem Ebenmafs der Tiere das Ebenmafs des Lebendigen überhaupt erkannt wird, so würde auch die Kunst insofern ein Teil jener Kraft sein, die dort im Geiste das Ebenmafs des Geistigen und des All betrachtet. Also wird auch die ganze musische Kunst, die es mit Rhythmus und Harmonie zu thun hat, mit der jenseitigen, den geistigen Rhythmus behandelnden, zusammenfallen. Auch die Künste, die nicht nachahmend sind, sondern nur durch Kunst sinnliche Dinge bilden (ποιητικαὶ αἰσθητῶν τῶν κατὰ τέχνην), wie Baukunst und Tektonik, werden in dem Grade, als sie des Ebenmafses sich bedienen, ihre Principien dorther und aus der dortigen Vernunft entnehmen; da sie aber das Ebenmafs mit dem sinnlichen Dinge verknüpfen, so kann das Ganze sich im Geiste nicht finden, es sei denn durch Vermittlung des Menschen. Natürlich auch nicht der Land-

bau, der sich mit der sinnlichen Pflanze, und die Heilkunst, die sich mit der hiesigen Gesundheit oder Stärke und Wohlbefinden befafst. Dort giebt es eine andere Kraft und Gesundheit, die alles unwandelbar machen und unbedürftig[1]). Heilkunst und Landbau werden wohl auch dienende (ὑπερετικαί) Künste genannt, die den Naturerzeugnissen Hülfe leisten, damit sie wirklich naturgemäfs seien[2]). Damit sind denn wenigstens die Baukunst und Tektonik den nachbildenden Künsten und der Kunstschönheit näher gerückt, sie sind teilweise durch die Schönheit bestimmt. Auch die Rhetorik, Strategie, Haushalte- und Regierungskunst haben, sofern einige von ihnen das Schöne an die Handlung vermitteln, und sofern sie dieses im Auge haben, in ihrer Wissenschaft einen Anteil aus der Wissenschaft im Geiste. Die Geometrie hingegen, die sich mit dem Geistigen selbst befafst, ist ganz dahin zu verlegen, und die Weisheit obenan, die auf das Sein gerichtet ist[3]).

Plotin hat hiermit die erste und durchaus freigedachte Scheidung der Künste nach ihrem Verhältnis zur Schönheit gegeben. Ihre Stellung hängt davon ab, inwieweit sie Formen des Ebenmafses, der Harmonie und des Rhythmus in sich aufnehmen. Die nachahmenden Künste bieten in erster Linie das Kunstschöne dar, in geringerem Mafse, durch ihren realen Zweck eingeschränkt, auch Baukunst und Tektonik. Daher mufs denn auch Plotin die nachahmende Kunst gegen die Angriffe Platons in Schutz nehmen. Er führt eine gelegentliche Bemerkung Platons selbst gegen ihn ins Feld, und stellt zugleich auch die ebenso kurze Äufserung Aristoteles' populär fafslicher dar. Tadelt jemand die Künste, weil sie die Natur nachahmend bilden, so sei hiergegen erstens zu bemerken, dafs auch die Natur anderes (die Ideen) nachahme. Sodann aber sei zu beachten, dafs die Künste keineswegs das Gesehene einfach nachahmen, sondern sich auch an die Begriffe hielten, aus denen die Natur selbst herstammt. Endlich bilde die Kunst auch vieles von sich aus, denn sie fügt, da sie im Besitze der Schönheit ist, das Fehlende hinzu, wie denn auch Pheidias den Zeus nach keinem sinnlichen Vorbilde geschaffen, sondern ihn so aufgefafst habe, wie er sein würde, wenn er sich unseren Augen offenbaren wollte[4]). Diese Freiheit aber

der Kunst kann Plotin nicht aus einer schöpferischen Phantasie herleiten, sondern nur aus dem unveränderlichen Inhalte des Geistes, an dem die Kunst teil hat. Alles Gewordene, sei es Kunst- oder Naturerzeugnis, schafft die Weisheit, und sie waltet allerwärts der Bildungen. Wenn also überhaupt jemand die Weisheit selbst bilden könnte, dann würden die Künste vielleicht derart sein. Der Künstler hingegen wendet sich an die Naturweisheit, nach der er auch selbst geworden ist, die nicht aus einzelnen Einsichten zusammengesetzt ist, sondern ganz eines ist und sich aus der Einheit in die Vielheit zerlegt[1]). Die Schönheit des Kunstwerkes stammt nicht vom Stoffe her, sondern von der Form, die die Kunst ihm zuführte. Bevor sie in den Stein eingeht, ist sie im Geiste des Künstlers, aber nicht sofern er Augen und Hände hat, sondern weil er an der Kunst teil hat. Wenn also die Kunst das bildet, was sie selbst ist und hat, so ist sie in höherem und wahrerem Maſse schön, weil sie das Kunstschöne in sich hat. Sie ist gröſser und schöner als das, was nach auſsen tritt[2]).

Diese Kunst, die aus dem Geiste stammt und in dem Geist des Künstlers verharrt, trennt jedoch ein weiter Abstand von dem Erzeugnis, das sie in die Sinnlichkeit hinaus setzt, von dem Kunstwerk, und mit ihm tritt dann auch der Unterschied des Kunst- und Naturschönen zu Tage. Die Seele schafft in der Natur nicht nach einer hinzugebrachten Meinung oder den Willen dazu und die Einsicht erst abwartend. So würde sie nicht nach Weise der Natur, sondern nach Art der hinzukommenden Kunst bilden. Sie schafft vielmehr in der Art, wie die Begriffe im Samen die Tiere wie kleine Welten gestalten und formen. Die Seele hat in sich selbst die Kraft, alles nach Maſsgabe des Begriffes zu schmücken. Die Kunst hingegen ist später als sie und ahmt nach, indem sie dunkle und schwächliche Bilder hinstellt, Spielereien gewissermaſsen und Dinge ohne viel Wert, und dabei bedarf sie noch vieler Vorkehrungen zu ihrem Schaffen. Zwar beratschlagt auch die Kunst nur ausnahmsweise. Solange der Zitherspieler nachdenkt und überlegt, sucht er zu lernen; hat er aber gefunden, was er sucht, so denkt er nicht mehr

nach[1]). Je mehr die Kunst sich aber in den Stoff verbreitet, desto schwächer wird sie gegenüber dem, was in Einheit beharrt. Alles was sich ausbreitet giebt sich selbst auf, Stärke seine Stärke, Wärme ihre Wärme, Kraft überhaupt die Kraft und Schönheit die Schönheit, denn das erste Bildende mufs an sich schöner sein als sein Gebilde[2]). Die Schönheit in der Kunst selbst ist um vieles besser, denn nicht alles, was in der Kunst ist, gelangt auch in den Stein. Jene beharrt, das aber, was von ihr ausgeht, ist geringer als sie, und selbst dieses noch bleibt nicht rein in sich und wie es die Kunst gemacht hat, sondern nur soweit, als der Stein es sich abgewinnen liefs[3]). Wie das Handeln, so ist auch das Bilden nur eine Schwäche oder eine Begleiterscheinung des Schauens; Schwäche, wenn es einem nur um das Gebilde zu thun ist, eine Begleiterscheinung, wenn man in der Kunst selbst etwas Besseres besitzt. Wer wollte wohl im Besitze der Wahrheit lieber dem Bilde als ihr selbst folgen? Es seien daher die Unbegabteren Kinder, die unfähig zum Lernen und Schauen sind, die sich den Künsten zuwenden[4]). So werde ja auch der Bildner des Weibes, Prometheus gefesselt, weil er gleichsam in seinem eigenen Gebilde hafte, als an einer äufseren Fessel[5]). Für das All sei ja auch vieles Schlechte notwendig, sei es als Folge des Besseren oder als Bedingung seiner Vollendung. Es gewähre ja auch das meiste oder vielmehr alles dem All Nutzen; selbst die giftigen Tiere, nur dafs die Art dieses Nutzens meist verborgen sei. Ja die Schlechtigkeit selbst führe zu vielem Nützlichen und schaffe viel Schönes, wie beispielsweise das ganze Kunstschöne, indem sie dadurch das Denken anrege und es nicht in Trägheit und Schlaf versinken lasse[6]). So wird der schroffe Gegensatz in der Beurteilung der Kunst, der für das ganze Altertum so bezeichnend ist, hier unter dem Einflusse eines Emanationssystems auf das äufserste geschärft. So wenig als die Realität der Handlung kann die Realität des Kunstwerkes in ihrer Notwendigkeit von Plotin begriffen werden. Beide haben ihren Zweck wieder in dem rein geistigen Schauen, aus dem sie nur durch dessen Schwäche hervorgerufen sind. So soll denn auch der Künstler sich durch eine höhere Kraft, die in ihm liegt, von

seinem Werke lösen, gleich wie auch Prometheus um ihrer willen durch Herakles entfesselt ward. Der musische Mann ist leicht erregbar und für das Schöne entflammt, aber unfähig sich selbständig zu bewegen. Er ist stets bereit, den äufseren zufälligen Eindrücken zu folgen, und wie der Furchtsame auf den Schall, so achtet er auf die Klänge und auf das Schöne in ihnen. Er flieht das Unharmonische und das nicht Einheitliche in Gesang und Rhythmen und geht dem Rhythmischen und Wohlgefälligen nach. Mittelst dieser sinnlichen Klänge, Rhythmen und Gestalten habe man ihn nun zu leiten. Indem man den Stoff von dem absondert, an dem die Verhältnisse und die Begriffe haften, führe man ihn auf die Schönheit hin und belehre ihn, dafs es jene geistige Harmonie und das Schöne in ihr sei, und das Schöne überhaupt und nicht ein einzelnes Schöne, wonach er eigentlich strebe. Indem man ihm so philosophische Begriffe beibringt, leitet man ihn zum Glauben an das hin, was ihm unbekannt ist, obwohl er es besitzt[1]). So ist es denn auch keine wirkliche Teilnahme für das Kunstschöne, was Plotin leitet, sondern die Kunst ist ihm nur ein Mittel für die Theodicee und eine Vorstufe zur Erkenntnis, die ihrerseits mit dem geistig Schönen unterschiedslos verschmilzt.

VII. Das Naturschöne.

Ungleich wichtiger als das Kunstschöne mufs unter dem Gesichtspunkte der Theodicee für Plotin das Naturschöne werden. Daher geschieht auch meist nur anläfslich des Naturschönen der Künste Erwähnung, um die Schönheit des Weltalls durch Vergleiche und Bilder in das rechte Licht zu setzen. Diesen in gemeinverständlicher Beredheit ausgeführten Vergleichen, in denen er bald einzelne übersichtliche Naturvorstellungen auf das All anwendet, bald den ganzen Chor der Künste zur Veranschaulichung heranzieht, verdankt Plotin vornehmlich den grofsen Einflufs, den er auf die Folgezeit gewonnen hat. Die Vergleiche sind nicht alle von ihm selbst ersonnen, viele sind offen Platon oder Aristoteles entnommen. Oft bietet ihm ein Wort, eine Metapher, ein Satz

seiner Vorgänger den Keim dar, aus dem seine Bilder erwachsen. Jedoch auch die eigene Produktivität Plotins erscheint hier in ihrer höchsten Steigerung, wo es gilt, der gnostischen und wohl auch christlichen Weltflucht und Weltverketzerung noch einmal das hellenische Bewufstsein gegenüber zu halten.

Das Weltall gleicht einem Baume, dessen Wurzel ruhig in sich bleibt, während er sich zu einem vielverzweigten Bilde des Ganzen, näher oder weiter von seinem Ursprunge entfernt, zu Ästen, Wipfeln, Früchten und Reisern erhebt. Das eine davon bleibt ewig, das andere, Früchte und Reiser, wird ewig, indem sie wieder kleine Bäume werden[1]). Das All gleicht den Strömen, die aus einer gemeinsamen, unerschöpflichen Quelle ihren Ursprung nehmen, und schon ehe sie sich in verschiedene Richtungen trennen, wissen, wohin sie ihre Gewässer ergiefsen werden[2]). Wie die Strahlen der Sonne eine dunkle Wolke erhellen und leuchten und goldig erglänzen machen, so dringt die Seele in den Körper des Himmels ein und bringt ihm Leben und Unsterblichkeit, und erweckt ihn aus träger Ruhe[3]). Platonisches vielleicht schon mit Evangelischem verschmelzend, nennt er die Welt den Sohn Gottes ohne Wehen geboren, die Freude und den Stolz des Vaters, der sich an seiner und seiner Kinder Herrlichkeit (ἀγλαΐαν) ergötzt. Er aber, obwohl alle schön waren, und schöner noch die da beim Vater blieben, trat allein von allen aus ihm hinaus. Und aus diesem letzten Sohne ist zu sehen wie aus einem Bildnis, wie grofs der Vater ist und die Brüder, die bei ihm blieben. Er aber meinte, nicht umsonst vom Vater gegangen zu sein, denn nun gebe es eine zweite schöne Welt als Abbild des Schönen[4]). Ein schönes und reiches (ποικίλος) Haus ist die Welt geworden und bleibt ungetrennt von ihrem Schöpfer und unvermischt mit ihm allerorts mit Sorgfalt geregelt nach Nutzen und Schönheit[5]). Ein schönes Bildwerk, das deutlich die geistigen Götter erkennen läfst, ist das All[6]). Nicht darf man, wie ein der Malerei Unkundiger, tadeln, dafs nicht überall sich schöne Farben finden, während der Maler doch jede an die ihr gehörende Stelle setzte[7]). Einem Reigentanze gleichen die Bahnen der Gestirne und dem

Tänzer, in dessen Thätigkeit das Leben selbst gleichsam zur Kunst wird, gleicht alles, was wirkt in der Welt[1]). Wie jede Saite an ihrem Ort nach dem Gesetze der Töne und nach Mafsgabe ihrer Natur angezogen wird, so herrscht auch im All das Passende oder Schöne, und wenn der eine aus der Finsternis und dem Tartarus her schlechte Töne vernehmen läfst, so ist für den Ort eben ein solcher Klang schön, und das Ganze ist schön, nicht wenn der einzelne ein toter Stein ist, sondern wenn auch er seinen Klang zu der einen Harmonie herbeibringt, und auch er Leben erklingen läfst, mag es noch so gering und schlecht und unvollkommen sein[2]). Daher ist die lebendige Handlung des Drama, das Bild, das Plotin am liebsten herbeizieht. Wie das Drama die streitenden Kräfte zu einer Harmonie zusammenführt, so gehen sie im All schon aus der Einheit der Vernunft notwendig hervor, um eine Harmonie zu bilden. Man darf ein Drama nicht tadeln, weil nicht alle seine Personen Heroen sind, sondern auch Sklaven und roh und schlecht Redende da sind. Nimmt man die schlechteren fort, so ist das Drama nicht mehr schön, da auch sie zur Gesamtvollendung beitragen. In die Gesamtdichtung des All tritt die Seele ein und übernimmt die ihr angemessene Rolle. Wie die Schauspieler ihre Masken, Kleidung, Prachtgewänder und Lumpen, so empfängt auch die Seele ihre Geschicke nicht zufällig. Alles gehört zur Ordnung des Drama, wie zur Vernunft, die das Weltall beherrscht[3]). Wie der Schauspieler ganz von der Bühne abtritt, oder auch nur seinen Anzug wechselt und in anderer Maske wieder kommt, so ist das Auf- und Abtreten der Einzelwesen in der Welt. Wie die Scenenvorgänge auf dem Theater, so sind auch hier Mord und Tod, Verwüstung und Plünderung der Städte aufzufassen, als blofses Spiel und Darstellung von Jammer und Wehklage. Und wenn das All wirklich ein Ringplatz wäre von Siegern und Besiegten, warum sollte es darum nicht schön sein?[4])

Die Begründung des Naturschönen geschieht nicht aus einzelnen Principien, sondern aus dem Begriffe der Form, die vom Einzelnen analogieweise auf das All übertragen wird und hier uneingeschränkter zur Herrschaft gelangt. Alles sogenannte Seiende ist zusammengesetzter Natur, und es giebt

kein einziges einfaches darunter, mag es nun von der Kunst oder der Natur gebildet sein. Die Kunstwerke bestehen aus Erz, Holz, Stein, aber vollendet werden sie erst, wenn jede einzelne Kunst, die eine das Bildwerk, die andere das Bett oder das Haus durch Einführung der Form aus dem Stoffe herausgearbeitet hat. Ebenso kann man die vielfach zusammengesetzten Naturgegenstände in ihre Bestandteile auflösen, den Menschen in Seele und Körper, den Körper in die vier Elemente. Jedes findet man zusammengesetzt aus Stoff und Form. Überträgt man dieses auf das All (μεταφέρων), so findet man, dafs die Seele Feuer, Wasser, Luft und Erde ihre Formen gegeben habe, und allen gemeinsam die Form des Weltalls, und dafs der Seele wiederum die Formen vom Geiste kommen, wie den Seelen der Künstler ihre Begriffe aus den Künsten zugehen [1]). Man kann nicht die eigene Seele unsterblich und göttlich nennen, ja selbst die der schlechtesten Menschen, den ganzen Himmel aber und die Sterne dessen unteilhaftig, obwohl sie weit schöner und reiner sind. Oder sollte man die Verworfensten zwar des Brudernamens würdigen, die Sonne aber und die Himmlischen alle und die Seele der Welt mit wahnwitzigem Munde dessen unwert erklären? [2]) Niemand kann mit Recht die Einrichtung des All tadeln, die vor allem anderen von der Gröfse der Geisteswelt Kunde giebt, und als ein ununterbrochenes und offenbares und reiches und allverbreitetes Leben eine so unendliche Weisheit bezeugt, dafs man es wohl ein klares und schönes Bild der geistigen Götter nennen kann. Dafs es ein Abbild ist, ist notwendig; dafs es ein unähnliches sei, ist falsch. Nichts ist unterblieben, was zu einem schönen, natürlichen Nachbilde gehören könnte, denn durch Notwendigkeit ward dieses Nachbild, nicht ward es durch Nachdenken und durch Kunst. Aber auch, wenn die Überlegung das All gebildet hätte, würde es seinem Schöpfer nicht zur Unehre gereichen, denn ein wunderschönes und vollendetes und ihm befreundetes Ganze hat er gebildet. Man sieht es im All, wie das Kleinste sich nach dem Ganzen richtet, und seine Kunst nicht nur in dem Göttlichen sich zeigt, sondern auch in dem, was man als zu klein der Vorsehung unwert achten möchte. In jedem beliebigen Tiere

welche reiche Wunderwelt hinab bis zu den Pflanzen; und hier an Früchten und Blumen die Wohlgestalt, der leichte Blütenschmuck, zierlich und bunt! [1]) Unter den Einzelheiten des Naturschönen, unter dem vielen, was mit und ohne Vernunft lebt, ist es dem bildenden und gestaltenden Schöpfer an einigem besonders gelungen, des Stoffes Herr zu werden, und ihm die Form, die er wollte, zu geben. Die leuchtende, vielumstrittene Schönheit Helenas, die Frauen überhaupt die Aphrodite an Schönheit gleichen, Aphrodite selbst und wer sonst schön ist, Mensch oder Gott, ob sie uns vor Augen kamen oder auch nicht, sofern sie nur die sichtbare Schönheit besitzen, sie alle haben die Form in gleicher Weise von ihrem Schöpfer erhalten, wie das Kunstwerk von den Künsten [2]). Auch für Plotin ist der menschliche Körper und in erster Linie hier wiederum, wie bei den Dichtern, der Körper der Frau das zunächstliegende Beispiel des Naturschönen. Obwohl das Antlitz und sein Ausdruck jetzt in der That jene vorherrschende Bedeutung für den Körper gewonnen haben, die einst Sokrates gefordert hatte; so sucht Plotin sie doch noch in einer ähnlichen Harmonie mit dem ganzen Körper zu decken, wie er dem All seine ungleichwertigen Teile eingliedert. Er knüpft an die Morphologie des Aristoteles an, wenn er sagt: Bei jedem Lebewesen ist das Obere, Antlitz und Kopf, schöner, das Mittlere aber und Untere ihm nicht gleichwertig. Die Menschen nun befinden sich in der Mitte und unten im All, oben aber ist der Himmel und in ihm die Götter. Aber darum lasse sich doch nicht sagen, nur der schönste Teil eines Ganzen, wie etwa Antlitz und Haupt des Menschen, stamme von der Vernunft, das andere nicht. Der zu gröfserer Ehre geschmückte Teil wird dem Ganzen kein Anlafs zum Neide. Eben dadurch, dafs er mehr geschmückt ist, macht er auch das Ganze schöner. Auch gewinnt er diesen Vorzug nur, indem er dem Ganzen angepafst wird, und ihm gleichsam zugestanden wird, ein solcher und so geordnet zu sein, damit auch an dem für den Menschen bestimmten Orte etwas erglänze, wie die Sterne dort am göttlichen Himmel. Daher erwächst uns die Vorstellung eines grofsen und schönen Kunstwerkes, sei es eines lebendigen oder durch die Kunst des Hephaistos gewordenen,

glänzende Sterne im Antlitz tragend und andere in der Brust und wo sonst es sich noch schickt, dafs Sterne stehen[1]).

Alle diese beredten Ausführungen Plotins jedoch lassen nicht verkennen, dafs ihm die konkrete Anschauung des Schönen, und damit doch auch das Problem selbst in seiner Reinheit weit ferner getreten ist, als es Platon und Aristoteles lag. Mit vielem Geist hat er die Schönheit in Natur und Kunst seiner Weltanschauung in den Dienst gestellt. Mit weit gröfserem Nachdruck als seine Vorgänger und in wohlthätigem Gegengewicht gegen die technische Richtung, die Aristoteles einschlug, weifs er die universelle kosmische Bedeutung des Schönen wieder zu betonen. Der Unterschied des Schönen und Guten tritt schärfer hervor. Der Gedanke einer eigenen ästhetischen Urteilskraft wird aufgenommen. Die grofsen Gesichtspunkte einer sinnfälligen und geistigen Schönheit des Kunstschönen und Naturschönen werden formuliert oder schärfer bestimmt. Die Schönheit wird zum Princip der Gliederung der Künste erhoben und soll, wie das Ganze das All, so auch die Stufenfolge seiner Teilwesen bestimmen. Wie aber diese Verdienste Plotins die abstraktesten und allgemeinsten Fragen betreffen, die ihm auf dem Boden der Überlieferung und der Kritik erwuchsen, so verweilen auch seine ästhetischen Reflexionen mit Vorliebe in allgemeiner Betrachtung. Es fehlt ihm jenes fest auf der Erscheinung ruhende Auge, der findende Blick, dem sich das Gesetz am einzelnen erschliefst. Kein neu eröffneter Formenkreis, kein glückliches Entdecken einer orientierenden Erscheinung, weder im Gebiete der Gestalt noch der Farbe, des Klanges oder der dichtenden Rede knüpft sich an den Namen Plotins. Sein Geist ist nicht mehr spürend und suchend, dem Schönen selbst zugewandt. Er findet die sinnfällige Schönheit schon am Ausgange seines Weges und benutzt sie, wie er sagt, als ein Sprungbrett. Das Gebiet der Geistesschönheit aber, das ihm dieser Aufschwung erschliefst, trägt nur in herkömmlicher Übertragung den Namen des Schönen. Auch von Plotin ist kein Versuch gemacht, für beide Gebiete den verbindenden Grundbegriff zu gewinnen. Nur darin geht er über Aristoteles und Platon

hinaus, dafs auch das Geistig-Schöne hier ausschliefslich ein Schauen ist, und sich damit zwar von den moralischen Werten löst, aber desto unlöslicher dem Theoretischen der Wahrheit verschmilzt.

Mit Plotin ist die autonome Entwicklung der ästhetischen Begriffe des Altertums geschlossen. Nur eine allseitige Produktivität des Geistes vermag ein Problem weiter zu führen, das nur in der Wahrung der ganzen Gliederung des Geistes seine eigene Gewähr findet. Diese Produktivität des Geistes aber fehlt allen Erscheinungen des späteren Altertums, obwohl sie unter diesem oder jenem Namen auch noch ästhetische Fragen berühren. Sie gehören alle der Kritik und Technik einzelner Interessenkreise an und gewinnen, verbunden mit den ganz neuen Antrieben, die das Christentum heraufführt, ihre geschichtliche Aufgabe in dem Rahmen der Bildungsmittel, die das Altertum einer neuen Geistesentwicklung überliefert. Hier ist ihre Bedeutung eine grofse und weittragende, durch das Mittelalter bis in die Renaissance hinauf, während sie als letztes Ausklingen des hellenischen Geistes betrachtet keine hinreichende Teilnahme erregen, noch die gebührende Würdigung finden. Nur wenig Schriften des späteren Altertums weisen sachlich so bedeutsam auf die hier entwickelten Gedankenreihen zurück, dafs sie als Beleuchtung einzelner Probleme und Begriffe oder des Besitzstandes der Ästhetik überhaupt schon in diesem Zusammenhange nicht entbehrt werden können.

KRITIK UND TECHNIK.

Schon ein Denker von so bedeutender philosophischer Begabung, wie Plotin, ist nicht mehr imstande, das ästhetische Problem aus der Verbindung mit den moralischen und theoretischen Werten, denen es die ganze Entwicklung des griechischen Geistes in mannigfaltiger Weise verflochten hatte, zu lösen und rein auf sich gestellt weiter zu führen. Er giebt ein für den ersten Blick überraschend weit ausschauendes Programm, das eine Lösung gerade der wichtigsten Fragen zu verheifsen scheint. Für dieses Programm jedoch fehlt ihm die entsprechende Ausführung, und die geschichtliche Entwicklung der einzelnen Begriffe zeigt, dafs die ästhetischen Gedanken Plotins keineswegs die Frucht einer ihm selbst eigenen Problemstellung und einer vorblickenden Produktivität sind, sondern ausnahmslos ihren Boden in seinem gründlichen geschichtlichen Studium haben, das hier, mit eindringendem Scharfsinn gepaart, das Wesentliche der Überlieferung heraushebt, verhüllte Widersprüche ans Licht zieht und langangebahnte Unterscheidungen formuliert. Daher fehlt es Plotin auch an einem eigenen ästhetischen Vorstellungsmaterial, mit dem er dem Rahmen seiner kritisch gewonnenen Begriffe einen wissenschaftlich geordneten Inhalt hätte geben können. Willig wendet sich die Betrachtung nur zu bald wieder in die gewohnten Bahnen zurück, die ihn ohnehin auf kürzerem Wege zum Ziele führen. Es ist also die Fragestellung, die Formulierung, der Versuch einer

Theorie, nicht deren Inhalt, das nachhaltig Wirksame in Plotin. Ein in der Sache ganz ähnlicher Prozefs, nur hier meist ganz sporadisch und im kleinen sich abspielend, zeigt sich überall dort, wo im späten Altertum sonst noch Gedanken auftauchen, die einen überraschenden Zuwachs der Erkenntnis zu versprechen scheinen. Alle diese Einsichten erscheinen schon insofern unorganisch, als sie im Verfolgen ganz andersartiger Ziele zu Tage treten. Sie sind auch meist ohne alle unmittelbare Folgen, der Wasserspiegel schliefst sich gleich über dem Wurf. Sie liegen endlich auch alle schon aufserhalb der eigentlich philosophischen Gedankenbewegung, die sich schon in der Stoa den Weg zur Ästhetik verlegt hatte.

Die Stoiker, die einflufsreichste Schule der nacharistotelischen Philosophie, haben die Rhetorik, die nach Aristoteles nur ein Seitenstück der Dialektik bilden sollte, unter Hinzunahme von Elementen der Grammatik, Poetik und Musik mit dieser Wissenschaft verschmolzen, die nunmehr in zwei Teilen als Lehre vom Bezeichnenden, der Rede, und dem Bezeichneten, dem Begriff, abgehandelt wurde. Mit dieser Erweiterung der Dialektik ist ein Namenwechsel verbunden, der sich auf den Doppelsinn des Wortes λόγος (Begriff — Rede) stützt, indem für die bisherige Wissenschaft der Dialektik oder Analytik seit Zeno die Bezeichnung Logik auftritt[1]). Als diese unfruchtbarste aller Vernunftehen sich in späten Tagen wieder gelöst hatte, nahm in Deutschland der ausgeschiedene Teil wohl par dépit den Namen Ästhetik an. Schon für das Altertum jedoch war diese Verschmelzung der rhetorischen und poetischen Lehren, der einzigen ästhetischen Disciplinen, die bisher eine wenigstens formell systematische Behandlung gefunden hatten, mit der Logik, gleichbedeutend mit dem Verluste des universellen ästhetischen Problems und der Vernachlässigung der bildenden Künste, die allein imstande gewesen wären, dem Schönen die hellenische, kosmische Betrachtung zu wahren. Entsprechend der formalen Behandlung des begrifflichen Teiles der Logik ging auch das ästhetische Interesse in diesem schulmäfsigen Geiste in die äufsere Überlieferung nur lose verbundener Materialien auf, die sich, je nach der persönlichen Begabung der Autoren,

über engere oder weitere Gebiete verbreiten. In dieser Form ging denn auch vielerlei ästhetischer Stoff in das Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) der allgemeinen Schulbildung über, und hatte hier eine Kulturmission zu erfüllen, die weit über das Altertum hinausgreift.

Weit ungünstiger als die Stoa stand der Epikureismus zu den ästhetischen Fragen, dessen subjektiven ethischen Realismus schon die enge Verbindung des Schönen mit der herkömmlichen Sittenlehre diesem Gebiete entfremden mufste. Nur mittelbar haben die weniger lehrhaften Stellen der philosophischen Dichtung Lukretius vielleicht ähnliche Anregungen gewährt, wie sie Plotin aus der stoischen Weltbetrachtung und Schilderung schöpfen mochte.

Gegen diese zunehmende Zeitströmung konnten selbst die tieferen technischen Schriften des Aristoteles der Ästhetik keine wissenschaftliche Tradition sichern. Die ästhetischen Werke seiner Schüler, unter denen Theophrast wenigstens ein umfassenderes Interesse für dieses Gebiet gehabt zu haben scheint, sind meist verloren, und seine Kommentatoren kommen erst in weit späterer Zeit zur Geltung. Äufserlich hatte Aristoteles selbst ohnehin durch seine Pragmatien der Poetik und Rhetorik der Folgezeit recht eigentlich den Weg gewiesen, den sie nun freilich unter Zurücklassung alles schwerwiegenderen Besitzes beschreitet. Tieferen Geistern freilich, wie Plotin, mufste schon die von der kosmischen Bedeutung des Schönen absehende aristotelische Behandlung der Künste wenig zusagen. Obwohl Plotin im Aristoteles gar wohl bewandert ist und selbst entlegene Äufserungen über die Kunst ihm nicht entgangen sind, so fehlt doch jedes Anzeichen dafür, dafs insbesondere die Poetik oder die später so berühmt gewordene Tragödiendefinition auf ihn einen Eindruck gemacht hätten. An die Stelle dieser allgemeinen Betrachtung des Schönen, von der Plotin noch ganz beherrscht ist, treten nun aber fast ausschliefslich Schriften über einzelne Kunstgebiete oder Kunstformen, teils kritischer, teils systematischer oder kompilatorischer Art, die je nach der Neigung des Autors den Interessen ausschliefsender Fachwissenschaftlichkeit, emsiger Gelehrsamkeit, rein praktischer

Unterweisung oder geistreicher Unterhaltungslektüre dienen. Der Name Ästhetik hat auf keine dieser Arbeiten eine Anwendung, denn nur einzelne Urteile und Fragen, die in dieser Litteratur auftreten, greifen beleuchtend und fördernd auf die ästhetische Gedankenentwicklung des Altertums zurück. Diese Aussprüche lassen sich daher auch am leichtesten nach einzelnen Problemen anordnen, da im übrigen die Schriften der Autoren kein ästhetisches oder überhaupt wissenschaftliches Interesse in Anspruch nehmen.

I. Die subjektive Seite der Kunst.

Der Schüler des Aristoteles, Aristoxenos, hat in den erhaltenen harmonischen und rhythmischen Elementen[1]), die von der musikalischen Erfahrung auf Grundlage der unmittelbaren Wahrnehmung festgestellten Kunstformen in vortrefflicher Klarheit definiert und systematisch geordnet. Er hat sich jedoch hierbei, ganz im Sinne jener aristotelischen Scheidung der ästhetischen und mathematischen Behandlung der Harmonik, aller Reflexionen über ihren Grund (*διότι*) oder praktischen Zweck enthalten und nur die Thatsachen (*τὸ ὅτι*) entwickelt. Die Verwendung der Harmonien etwa in der Dichtung gehöre in eine andere Wissenschaft, er rede ausschliefslich als Musiker. Nüchtern und verständig warnt er nicht nur vor Unterschätzung, sondern auch vor Überschätzung musikalischer Bildung, so unbedingt er auch die Gesetzmäfsigkeit preist, die im Gebiete der Klänge vor allen anderen Sinnen zu Tage trete. Vortrefflich betont er, dafs nicht irgend eine äufsere Instanz, wie die Natur des Instrumentes, sondern nur das Seelische, das Urteil der Wahrnehmung über Dissonanz und Konsonanz entscheide und jedem Instrumente so viel Anteil an den musikalischen Gesetzen zugestehe, als seiner Natur zukommt. In allen musikalischen Fragen sei nur das unmittelbare Urteil der Wahrnehmung entscheidend. Hier komme es auf wirkliche Schärfe des Gehöres an, und es handle sich nicht, wie in der Mathematik, nur um jene Hülfe, die dort das Auge dem Verstande in der Auffassung etwa der geraden und ungeraden Linien

leistet. Beweiskräftig sei in diesem Gebiete ausschliefslich eine sorgfältige Berücksichtigung der thatsächlichen Erscheinungen, die in den Urteilen der Musikerfahrenen vorliegen. Man dürfe hier nicht fremdartige Vorstellungen hineintragen, und um der angeblichen Ungenauigkeit der sinnlichen Wahrnehmungen willen sich auf Vernunftgründe (*νοητὰς αἰτίας*) berufen. Zu musikalischem Verständnis gehöre unumgänglich Wahrnehmung und Gedächtnis[1]). Diese Forderungen des Aristoxenos erscheinen durchaus berechtigt, da sie sich gegen die Vermischung der physikalisch-mathematischen Theorie und der musikalischen Beurteilung und gegen die damit verbundene Verwechslung von Bedingung und Wesen der Klänge richten. Die mathematischen Harmoniker lehren uns, hiefs es schon bei Aristoteles, das Hohe und Tiefe sei das Schnelle und das Langsame. Dafs Aristoxenes hingegen keineswegs gewillt war, einem blofsen Sensualismus das Wort zu reden, geht schon aus seiner Verachtung alles laienhaften Beurteilens der Musik hervor. Alles äufsere Thun habe sein Ziel in dem Verständnis, und dieses sei ein tief in der Seele Verborgenes, was der Menge nicht zugänglich ist[2]). Diese Betonung der sinnfälligen Seite des ästhetischen Urteils müfste als ein wichtiger Fortschritt anerkannt werden, wenn Aristoxenos es nicht vermieden hätte, die Grenze des rein technischen Urteils zu Gunsten allgemein ästhetischer Gesichtspunkte zu überschreiten. Nur ganz ausnahmsweise gebraucht er überhaupt ästhetische Kategorien, wenn er etwa klagt, die herrschende Kunst neige zum Süfslichen (*γλυκαίνειν*) und verweile daher auch am liebsten im Chroma[3]). Immerhin wird man in dieser Abneigung gegen abstrakte Theorie und in diesem Festhalten am Ohrfälligen eine berechtigte Reaktion gegen die rationale Verflüchtigung der ästhetischen Probleme anerkennen dürfen.

Weit ungewisser ist es, ob das positiv geistige Element in der Kunstauffassung, die Phantasie, vom Altertum schon begrifflich formuliert worden ist. Was man freilich so im allgemeinen unter Phantasie versteht, die freie Association von Vorstellungen, konnte niemals unbeachtet geblieben sein. Das hingegen, worauf es in der Phantasie eigent-

lich ankommt, die bestimmende Formel für diese Associationen, hängt so unmittelbar mit den letzten Fragen der Ästhetik zusammen, dafs man sich auch gegenwärtig hierin keiner grofsen Klarheit erfreut. Dadurch aber verliert die Frage für das Altertum einen grofsen Teil des sachlichen Interesses und läuft auf die terminologische heraus: ob das Wort Phantasie schon vom Altertum für die freie Association der Vorstellungen gebraucht ward. Die Nachahmung als Grundbestimmung der Kunst ist nie als eine sklavische Gebundenheit an ein einzelnes Vorbild gedacht, sondern schliefst meist eine Ergänzung durch vergleichende Auswahl, durch Associationen oder durch Rückgang auf die Ideen ein. Das Wort *φαντασία* hingegen hat eine feste psychologische Bedeutung, indem es die Vorstellung, das Nachbild der Wahrnehmung im Gedächtnis, also nur eine Freiheit des Vorstellens von der akuten Affektion der Sinne bezeichnet. Nur dieses hat vielleicht auch Philostratus im Auge, wenn er in zweien seiner belehrenden Exkurse im Leben des Apollonius von Tyana ziemlich unmotiviert auf das Verhältnis der Kunst zur Nachahmung zu reden kommt. Dafs die Malerei nicht nur in Farbenmischungen bestehe, sondern an dem Werte der Wahrheit dadurch teil hat, dafs sie nachahmt, Hunde, Pferde, Menschen, Schiffe und was sonst noch die Sonne bescheint, ja den Sonnengott selbst, bald mit dem Viergespann auffahrend, bald den Himmel feurig durchleuchtend, das wird als Thatsache vorausgesetzt[1]). Dieser bekannten Art der Kunstnachahmung stellt nun Philostratus, wohl an eine Bemerkung Aristoteles' anknüpfend, die Thatsache gegenüber, dafs man in den sich zerteilenden Wolken am Himmel Kentauern, Bockhirsche, Wölfe und Pferde zu sehen meint[2]). Da man nun nicht annehmen könne, dafs Gott sich damit beschäftige, wie ein Kind in den Sand Figuren zu zeichnen, so müsse wohl der Mensch, weil er von Natur nachahmend sei, diese zufälligen Formen zu solchen Bildern ausgestalten. Daher müsse man eine zweifache Art der Nachahmung annehmen, oder vielmehr den einen Bestandteil der vollkommeneren künstlerischen Nachahmung, die sowohl im Geiste wie mit der Hand nachahmt, auch anderen Menschen zusprechen.

Eine solche Fähigkeit des geistigen Nachahmens zeige sich auch darin, dafs man im Anschauen monochromer Gemälde, wenn sie nur im übrigen zutreffend sind, das Fehlende, wie etwa die Färbung eines Indiers, selbst ergänzt. Ja ganz im allgemeinen müsse auch der Beschauer der Gemälde eine solche nachahmende Fähigkeit besitzen, durch die er sich schon selbst ein Bild der Gegenstände, wie etwa der Gestalt des Ajas, erschaffen hat, um dann nach ihm das Abbild des Künstlers zu loben. Zu dieser allgemeinen Fähigkeit des Nachahmens im Geiste komme dann die Kunst im Maler hinzu[1]). Dieser Begriff der geistigen Nachahmung wird dann in einem zweiten Exkurs über den Gegensatz ägyptischer und griechischer Götterbilder wieder aufgenommen. Der Behauptung: die griechische Kunst stelle die Götter auf das schönste und gottähnlichste dar, die ägyptische hingegen in unziemlichen Tiergestalten, begegnet die Frage: ob denn Pheidias und Praxiteles etwa in den Himmel gestiegen seien, um dort von der Gestalt der Götter einen Abdruck zu nehmen (*ἀπομαξάμενοι*), oder auf welchem anderen Wege sie dann zu diesen Bildern gekommen seien? In der That gebe es, belehrt Apollonius, noch ein anderes Mittel, als dieses Nachahmen des wirklich Gesehenen. Die Vorstellung (*φαντασία*) sei eine weisere Künstlerin als die Nachahmung. Die Nachahmung bilde nur, was man sieht, die Vorstellung auch was man nicht sieht, und sie beziehe es auf die Idee des Dinges selbst. Starke Eindrücke behinderten zudem oft die Nachahmung, die Vorstellung aber nicht, sie gehe ohne Störung ihrem Ziele nach. Wer das Bild des Zeus geben wolle, müsse ihn, wie Pheidias, in Verbindung mit dem Himmel und den Jahreszeiten und den Gestirnen setzen. Wer Athene bilde, müsse hinzunehmen Kriegsheere und Klugheit und Künste, und wie sie dem Haupte des Zeus entsprang[2]). Es handelt sich hier um dieselbe Ergänzung eines blofs wörtlich genommenen Begriffes der Nachahmung durch die Idee, die auch schon Platon, Aristoteles und Plotin mehr oder weniger eingehend berührt hatten, und um das Nämliche, was Philostratus selbst die Nachahmung im Geiste nannte. Auch der Betrachter des Gemäldes sollte sich vorher schon auf dem Wege jener

Nachahmung ein Bild des Ajas gestaltet haben. Wenn Philostratus dafür hier den Ausdruck Vorstellung (φαντασία) braucht, so geschieht es wohl kaum, um einen neuen Begriff einzuführen, sondern um der Forderung des wirklichen Sehens des Vorbildes die Innerlichkeit des Vorganges in der bloſsen Vorstellung entgegenzuhalten. Nicht der Nachahmung tritt in Wahrheit, wie der Wortlaut es erscheinen läſst, die Phantasie gegenüber, sondern der Nachahmung des akut Sichtbaren eine solche im Vorstellungsprozeſs. Die Stelle ist viel zu isoliert, um auf sie einen Schluſs gründen zu können, und die Stärke des Philostratus liegt ohnehin anderwärts, als in begrifflichen Erwägungen. So ist denn auch Ciceros glänzende Ausführung über das Ideal des Redners, jenes Siegeslied seiner Kunst: „Auch über die Werke des Pheidias hinaus, die doch über allem stehen, lasse sich immer noch Schöneres denken. Er habe die Gestalt des Zeus und der Athene nicht nach einem sichtbaren Vorbilde geschaffen, sondern in seinem Geiste selbst thronte die Form wunderbarer Schöne, und ihr zugewandt folgte Kunst und Hand“ [1]; inhaltlich nur eine Paraphrase von Stellen aus Platons Phädros und Staat, und enthält darum auch, wie jene, Wahres und Falsches. Nur daſs der Ausdruck Nachahmung kein glücklicher ist, und daſs schon im Altertume aus ihm vielfache Miſsverständnisse erwuchsen, die eine andere Begriffsbestimmung erfordern, wird hier wie durch andere Stellen ersichtlich.

II. Das Schöne und der Zweckbegriff.

Weit wichtiger ist die klare und unzweideutige Fassung geworden, die Cicero einem Problem gab, das sich durch alle Erwägungen des Altertums hindurchzieht, ohne eine eindeutige Formulierung zu finden, weil man stets das klärende negative Urteil vermied. Daſs das Schöne nützlich, und daſs alles Nützliche schön sei, sind Sätze, die in mannigfaltigsten Wendungen immer wiederkehren und namentlich durch Platon vielseitig behandelt, aber auch in einer gewissen Dunkelheit belassen wurden. Cicero hat nun freilich die Frage keineswegs in ihrem ganzen Umfange und ihren schwierigeren

Punkten beleuchtet, wohl aber das Verdienst gewonnen, sie für weite Gebiete so zu beantworten, wie es in der That der Auffassung des Altertums entsprach: die Schönheit ist nicht aus der Zweckmäfsigkeit zu erklären.

„In den meisten Dingen hat die Natur selbst das Unbegreifliche zuwege gebracht, dafs ein und dasselbe einerseits mit dem gröfsten Nutzen verbunden ist, andererseits aber auch die höchste Würde und Anmut zeigt. Um der Sicherheit und des Heiles aller willen sehen wir den Zustand des Alls und der Natur dahin bestimmt, dafs der Himmel rund, die Erde in der Mitte gelegen ist, die Sonne ihren Umlauf hält, um sich dem winterlichen Zeichen zu nähern und dann wieder allmählich die andere Seite zu gewinnen, dafs der Mond in Zu- und Abnahme das Licht der Sonne empfängt, dafs dieselben Bahnen von den Gestirnen in abweichender Bewegung und Richtung befolgt werden. Alles ist derart notwendig, dafs die geringste Änderung die Auflösung bedeuten würde; das alles ist aber auch so schön, dafs sich eine schmuckreichere Form überhaupt nicht erdenken liefse. Derselbe Gedanke, auf Form und Gestalt (formam et figuram) des Menschen oder ein anderes Lebewesen übertragen, zeigt, dafs kein Körperteil da ist, der nicht durch die Notwendigkeit bestimmt wäre, dafs aber die ganze Form dennoch nicht zufällig, sondern in Kunstvollendung dasteht. Und nun an den Bäumen, Stamm und Äste und Blätter, alles hat seine Aufgabe in Festigung und Erhaltung, und doch ist wiederum kein Teil da, der nicht anmutig wäre. Und geht man dann auf die Künste über. Was ist wohl notwendiger für ein Schiff, als Rumpf und Innenräume, Heck und Bug, Raaen, Segel und Mast? Und wie hat doch das alles auch eine solche Anmut für den Anblick, dafs es nicht nur um des Zweckes willen, sondern auch des Erfreulichen wegen erfunden zu sein scheint. Auch die Säulen halten ja den Bau des Tempels und die Halle aufrecht, und doch übertrifft ihr Nutzen keineswegs ihre Schönheit. Und hier dieser Giebel des Kapitols und der Tempel überhaupt, gewifs hat sie nicht die Schönheit, sondern der Zweck bestimmt. Indem aber der Zweck erfüllt ward, dafs beiderseits der Regen abfliefsen konnte, schlofs sich an

den Zweck des Hauses die Würde des Giebels an; und wenn der Tempel im Himmel stände, wo es keinen Regen giebt, er würde ohne den Giebel die Würde nicht haben, die ihm eignet“[1]). Es bedurfte derselben rhetorischen Steigerung und geistreichen Paradoxie, deren sich nachmals Schiller in ähnlichem Falle bediente, um den Gedanken in solcher Klarheit zum Ausdruck zu bringen. Ohne an die Konsequenzen zu denken, die in der That sehr grofse sind, spricht Cicero es aus, dafs hier etwas höchst Unbegreifliches (incredibiliter) vorliege, eine doppelte Gesetzgebung, die der Zweckmäfsigkeit und die der Schönheit, jede selbständig, und doch beide Zug für Zug zusammenstimmend. Vorausgesetzt ist diese Thatsache überall, aber hier wird formuliert, was sowohl Platon wie Aristoteles anderweitige Überlegungen, vor allem die Rücksicht auf die geistige Schönheit, zu der auch das Nützliche gehört, zu sagen behindern mochten. Auch Cicero führt den Gegensatz blofs an der sinnfälligen Schönheit körperlicher Gestalten aus, und nur noch auf die ohrfällige Gliederung der Rede hat er den Gedanken ausgedehnt[2]). Es ist sehr wahrscheinlich, dafs Cicero durch die Stelle über das Ebenmafs des menschlichen Körperbaues im Timäus zu dieser Ausführung veranlafst ist, aber das benimmt ihm nicht das grofse Verdienst, über eines der wichtigsten Probleme der Ästhetik zuerst mit völliger Klarheit gedacht und gesprochen zu haben. Seine Fassung der Sache ist geistreich, und man kann nicht geistreich sagen, woran nichts Wahres ist.

In dieser Anerkennung der Autonomie der Schönheit, wie auch in anderen wichtigen Ansichten, steht dem Redner Cicero der Architekt Vitruv zur Seite, ein einsichtiger, denkender Mann, der die Gesetze der Baukunst ebenso übersichtlich entwickelt, wie Aristoxenos die der Musik, ohne sich doch, wie jener, hierbei auf das blofs Technische zu beschränken. Die Baukunst sei auch für die übrigen bildenden Künste mafsgebend, und erfordere, dafs Theorie und Praxis (ratiocinatio et fabrica) in ihr Hand in Hand gehen. Sichere die eine die Ausführung des geplanten Werkes, so könne doch nur die Theorie es aus dem Gesetz der Proportionen (ratione proportionis) verständlich machen. Tritt

zum Wissen auch noch der Geist (ingeniosum) des Künstlers hinzu, so gewinne das Werk die Vollendung[1]). Wie nach Cicero Zweckmäfsigkeit und Schönheit zusammengehen, ohne dafs die Schönheit aus der Zweckmäfsigkeit hergeleitet wird, so hat auch Vitruv beide Gesichtspunkte streng geschieden, und je nach der Natur der Aufgaben wird der eine oder der andere betont. Sechs Gesichtspunkte macht er für den Bau geltend. Die Anordnung (ordinatio) bezieht sich auf die Gröfse, die man nach einem den Gliedern des Werkes selbst entnommenen Mafsstabe bestimmt, und die dem ganzen Bau einen auf allen einzelnen Teilen seiner Glieder beruhenden Eindruck sichert. Sie bezieht sich auf das mafsvolle Zusammenstimmen (modica commoditas) der Glieder des Werkes im besonderen und das Angepafstsein der allgemeinen Verhältnisse an das Ebenmafs. Diese quantitative Durchbildung des Werkes wird durch zwei weitere Gesichtspunkte, durch die Eurhythmie und Symmetrie, noch näher beleuchtet. Sie sind nicht zwei verschiedene Werte, sondern die Eurhythmie ist die konkrete Entwicklung und Erscheinung der Symmetrie[2]).

Die Eurhythmie ist die schöne Erscheinung (venusta species) und der ansprechende Anblick (commodusque aspectus) der Zusammensetzung der Teile. Sie findet statt, wenn die Teile des Werkes im Verhältnis von Höhe zur Breite und der Breite zur Länge zusammenstimmen (consonantia) oder, im allgemeinen gesagt, ihrem Ebenmafse entsprechen (suae symmetriae)[3]). Die Eurhythmie wird auf die Symmetrie zurückgeführt.

Das Ebenmafs (symmetria) ist die sich aus den Gliedern des Werkes selbst ergebende Übereinstimmung (consensus), ein Entsprechen der einzelnen Teile und der Erscheinung der ganzen Form nach Mafsgabe eines bestimmten Teiles. Wie für den menschlichen Körper der Arm bis zum Ellenbogen, der Fufs, die Handbreite oder der Finger und andere Teile eine auf Symmetrie gegründete Eurhythmie (symmetros eurhythmiae qualitas) bestimmen, so geschieht es auch in den Bauwerken. Für die heiligen Gebäude dient hierzu der Durchmesser der Säule, der Triglyphe oder auch der Embates; beim Wurfgeschofs ist die Mündungsweite das Mafs und bei

den Schiffen der Abstand der Ruderzapfen. Ähnlich wird auch bei allen anderen Werken die Bestimmung der Ebenmafse aus ihren Gliedern gewonnen[1]). Die Unsicherheit in der Abgrenzung der Begriffe Ebenmafs und Eurhythmie beruht darauf, dafs die Symmetrie an sich nur die ganz allgemeine Bedingung der Eurhythmie, die Thatsache eines gemeinsamen Mafses bezeichnet, hingegen oft auch schon für das auf dieser Grundlage gewonnene konkrete, ästhetisch wohlgefällige Verhältnis der Teile, also für Eurhythmie gebraucht wird.

An diesen quantitativen Gesichtspunkt schliefst sich in der Übersicht der Formen (dispositio) ein qualitativer an. Die Übersicht zeigt eine geschickte Zusammenstellung der Dinge und den gefälligen Eindruck (elegans effectus) der Komposition des Werkes in Rücksicht auf die Qualität. Es giebt drei Formen der Übersicht oder, wie die Griechen sagen, Ideen: Grundrifs (ichnographia), Aufrifs (orthographia) und perspektivische Ansicht (scenographia). In ihnen kommt das Nachdenken und die Erfindungskraft des Künstlers zur Geltung[2]). Diesen absoluten, auf das Bauwerk selbst bezüglichen Gesichtspunkten folgen in dem Schicklichen und Umsichtigen Bestimmungen, die aus dem Verhältnis des Werkes zu seiner Veranlassung und den äufseren Umständen hervorgehen.

Das Schickliche (decor) besteht in der Korrektheit des im übrigen aus richtigen Bestandteilen bestehenden Werkes in Rücksicht auf den beherrschenden Gesichtspunkt (auctoritas). Diese Autorität des Schicklichen kann eine Satzung sein, wenn etwa die besondere Natur einer Gottheit für die Wahl des Stiles des Tempels bestimmend wird, oder sie kann dem Üblichen folgen, wenn ein bestimmter Stil konsequent durchgeführt wird, oder endlich die Naturbedingungen berücksichtigen, wenn die Räume des Hauses nach den ihnen günstigen Himmelsrichtungen angelegt werden. Die Umsicht (distributio) endlich besteht in der Anpassung des Gebäudes an die jedesmaligen räumlichen, finanziellen oder persönlichen Erfordernisse[3]). Vitruv hat mit dem Worte Autorität wohl das griechische κυρία übertragen, das vermutlich ein fester

Terminus der griechischen Baukunst war. Aus ihr mag ihn auch Aristoteles genommen haben, wenn er dem Princip (ἀρχή), welches die Bewegung der Tiere rücksichtlich des Oben und Unten, Rechts und Links unter einen einheitlichen Gesichtspunkt bringt, den Namen κυρία giebt. Während Vitruv aber diese Bedeutung des griechischen Wortes keineswegs festhält, sondern dem sehr verschiedenen Sinne des lateinischen Ausdruckes folgt, hat Semper, obwohl er nur die Überlieferung Vitruvs kannte, äufserst scharfsichtig, mit dem Blick des Architekten, den ursprünglichen Sinn, den auch Aristoteles festhält, gleichsam entdeckt und den Begriff in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt und auf das geistvollste verwertet[1]).

Wie unter diesen allgemeinen Gesichtspunkten der Beurteilung des Gebäudes Vitruv die absoluten Gesetze der Schönheit als den festen Rahmen voranstellt, innerhalb dessen den übrigen Rücksichten genügt werden soll, so wird auch wiederum von ihm die Festigkeit und Zweckmäfsigkeit des Baues als selbstverständliche Voraussetzung betrachtet, wenn er die Schönheit des Werkes bespricht. Immer jedoch hält er diese Seiten reinlich auseinander und sieht weder in der Zweckmäfsigkeit einen Grund für die Schönheit des Werkes, noch läfst er es zweifelhaft, dafs er die Schönheit in das Verhältnis der Formen setzt. Dreierlei sei zu berücksichtigen: Festigkeit (firmitas), Zweckmäfsigkeit (utilitas) und Schönheit (venustas). Wird der Festigkeit durch die Anlage der Fundamente, die Güte des Materials und die Konstruktion der Mauern genügt, und besteht die Zweckmäfsigkeit in der bequemen Disposition und Orientierung der Räume, so beherrscht die Schönheit die ganze Erscheinung des Aufbaues. Die Schönheit bestehe darin, dafs der Anblick angenehm und gefällig ist und die Mafsbeziehung (commensus) der Glieder die richtigen Gesetze des Ebenmafses befolgt[2]). Unter den drei Arten öffentlicher Bauten kommt daher in Verteidigungswerken vorzüglich die Festigkeit, in den Bauten für den täglichen Verkehr und Gebrauch die Nützlichkeit, in den Tempeln der Götter hingegen die Schönheit zur Entwicklung[3]).

Ursprünglich sei der Wohnstättenbau je nach den lokalen

Bedingungen in sehr mannigfaltiger Weise durch den bloſsen Nutzen bestimmt gewesen. Erst als man bei fortschreitender Entwicklung des Geistes und seit dem Auftreten gesonderter Kunstberufe nicht mehr Hütten, sondern Häuser baute, habe man aus Beobachtung, Erfahrung und Studium anstatt unsicherer, zufälliger Urteile die sicheren Gesetze des Ebenmaſses gewonnen[1]. Diese Gesetze des Ebenmaſses oder die Schönheit hält nun Vitruv in dem Maſse für bestimmend, daſs alle den Eindruck bedingenden Formen des Gebäudes ausschlieſslich aus ihnen erklärt werden. Beim Material und der Aufführung der Mauern freilich kommt vorzüglich Festigkeit und Zweckmäſsigkeit in Betracht, aber auch hier sucht man, sobald die Technik sichtbar wird, durch Kompromisse auch dem Gesichtspunkte der Schönheit gerecht zu werden. So geben die Ziegel, wenn sie in wechselnden Reihen gelegt werden, und die Mitte der einen auf die Fugen der unteren trifft, der Mauer Festigkeit, und gewähren doch, von beiden Seiten gesehen, einen nicht unschönen Anblick[2]. Die allgemein übliche netzförmige (reticulatum) Verwendung der Bruchsteine ist zwar schöner, wird aber leicht von Rissen bedroht; hingegen ist die unregelmäſsige Verbindung zwar nicht ansehnlich (speciosa), wohl aber fest. Die Griechen zogen es daher vor, auch das Gemäuer aus hartem Stein nach Art des Ziegelbaues in wechselnde Lagen zu ordnen[3]. So wird die Regelmäſsigkeit der Lage der Werkstücke die Folie für alle weiteren Kunstformen. In diesen wird der Gesichtspunkt der Festigkeit und Zweckmäſsigkeit nur an nebensächlichen Dingen, wie etwa für die Höhe der Stufen des Zuganges der Tempel oder in besonders konstruktiv bestimmten Teilen, wie dem Abstande der Säulen voneinander, berührt. So wird für den Bau des Forums um bestimmter Zwecke willen Geräumigkeit und die Grundform des Oblong mit dem Seitenverhältnis 2 : 3 vorgeschrieben, oder gefordert, daſs die oberen Säulen um ein Viertel kleiner seien, als die unteren, weil diese um der Belastung willen stärker sein müſsten. Aber auch nicht weniger aus dem Grunde müsse es so sein, wird sogleich ergänzend hinzugefügt, weil man die Natur der Gewächse nachahmen soll, die schlanken Stämme der Tannen,

Cypressen, Pinien, die alle an der Wurzel dicker sind, und abnehmend in die Höhe steigen und in natürlicher Verjüngung dem Gipfel zustrebten. Wenn also die Natur des Wachstums es so verlangt, so ist auch die Satzung richtig, dafs sowohl an Höhe wie an Umfang das Obere verkürzt werde[1]). Vitruv zieht ergänzend das Beispiel der Natur heran, weil ihm augenscheinlich der an sich zwar handgreiflich richtige, aber doch auch wieder ganz unzulängliche Belastungsgrund nicht genügt. Schon für die Basilika wird verlangt, dafs die Breite des Grundrisses nicht weniger als den dritten Teil, und nicht mehr als die Hälfte der Länge betrage; nur notgedrungen dürfe man dieses symmetrische Verhältnis abändern[2]). In der Polemik freilich gegen die Vitruv offenbar ganz unverständliche neuerstandene Romantik und Phantastik der arabesken Wandmalerei in den Privathäusern bringt er auch statische oder teleologische Einwürfe vor: dafs ein Rohrstengel kein Dach tragen könne, dafs aus Blumenkelchen keine Menschenleiber hervorwachsen, dafs man oberhalb der Dachtraufen nicht noch ein weiteres Stockwerk errichten dürfe und Ziegeldächern keine Säulen aufsetzen könne. Dem unsicheren Urteile eines verdunkelten Zeitgeistes stehe nicht die Entscheidung darüber zu, was der Autorität und dem Gesetze des Schicklichen entspreche. Gemälde, die der Wahrheit nicht gleichen, dürfe man nicht anerkennen, auch wenn sie die Kunst noch so gefällig ausführt[3]). In seiner positiven Entwicklung der griechischen Baustile hingegen weifs Vitruv nichts vom Tragen und von Lasten, sondern sein einziges Argument ist das Gesetz der Formen. Mit einer Berufung auf den delphischen Gott und auf Sokrates, nicht auf den Steinmetz oder Dynamik und Statik, leitet er die Besprechung der Tempelbauten ein, und ein Seitenstück für diese vollendete Schöpfung der Kunst findet er nur im Leibe des Menschen und der Harmonie seiner Glieder. Wie Vitruv nach griechischen Quellen schreibt, so hat er auch diese Denkweise der Griechen, die immer lieber am Höheren als am Niederen sich orientiert, und weder vom Stoff eine Belehrung über die Form, noch vom Künstler den Aufschlufs über das Schöne erwartet. Die Komposition der Heiligtümer beruhe auf dem Eben-

mafse, dessen Theorie die Baumeister auf das sorgsamste einhalten müssten. Das Ebenmafs aber stamme aus dem Verhältnis (a proportione), das die Griechen Analogie nannten. Das Verhältnis sei die Mafsbeziehung eines bestimmten Körperteiles des Werkes zum Ganzen. Es könne überhaupt kein Gebäude ohne Ebenmafs und Verhältnis eine vernünftige Komposition haben, es müsse nach Art eines wohlgestalteten Menschen eine ganz bestimmte Theorie der Gliederung besitzen[1]. So überliefert denn Vitruv nicht nur beispielsweise Bruchstücke aus der plastischen Symmetrienlehre der Griechen, sondern begleitet auch seine ganze Entwicklung der Tempelarten und ihrer Teile mit genauen Angaben ihrer Gröfsenverhältnisse. Diese Angaben mögen im einzelnen fehlerhaft sein, das ändert nichts an der Thatsache und der Berechtigung dieser Betrachtungsweise. Auch wird keine irgend zulängliche Theorie aufgestellt oder überliefert, warum gerade diese und keine anderen Zahlenverhältnisse erforderlich seien. Die Verhältnisse sind durch eine lange Erfahrung und durch ein stetig verfeinertes ästhetisches Urteil festgesetzt, und gewähren jene durchgehende Mafsbeziehung aller Teile des Ganzen, die als Erfordernis der Schönheit gilt. Sie beweisen aber auch, dafs die überlieferte Betrachtung und Beurteilung eine rein ästhetische, auf Formverhältnisse gerichtete gewesen ist. Nur ganz allgemein statische Forderungen, wie die Fundamentierung der Säulen oder die gröberen Unterschiede der Säulenabstände, werden durch die Rücksicht der Festigkeit oder durch praktische Zwecke motiviert. Eine zu enge Säulenstellung im Pyknostylos und Systylos behindere die Familienmütter, paarweise, Hand in Hand den Tempel zu betreten, sie verhülle aufserdem den Bau und verdunkele die Götterbilder. Die zu weite Säulenstellung des Diastylos gefährde wiederum die Sicherheit des Architraves und der Aräostylos mache den Gebrauch des Steines für ihn überhaupt unmöglich. Aber auch ästhetische Einwürfe werden geltend gemacht, wenn diese Säulenordnung als sperrbeinig, zwerghaft (barycephalae) gedrückt und breit getadelt wird[2]. Soweit überhaupt statische oder konstruktive Rücksichten in Frage

kommen können, tritt das ästhetische Urteil koordiniert neben das praktische. Der Eustylos habe gleicherweise Vorzüge der Benutzung, der Festigkeit und der Erscheinung; er gewähre einen schönen Anblick der Formen (figurationis aspectum venustum) und zugleich ungehinderten Zutritt. Der dorischen Säule habe man solche Verhältnisse gegeben, dafs sie sowohl zum Tragen der Last geeignet ist, als im Anblick eine bewährte Schönheit zeigt [1]). Für alle feineren Verhältnisse jedoch, die den ästhetischen Eindruck des Kunstwerkes bedingen, für die Verjüngung und Schwellung der Säulen, die Gliederung der Basis und des Kapitäles und des Giebels bis in alle einzelnen Stücke hinein kommt blofs die ästhetische Beurteilung der symmetrischen Verhältnisse in Anwendung, ohne jede Rücksicht auf die Verhältnisse von Tragendem und Getragenem. Die Begriffe von Last und Schwere, Kraft und Widerstand wären hier in der That nur müfsige Reflexionen; die Auffassung ist eine anschaulich mathematische und keine dynamisch praktische. Die Säulenstellung um den ganzen Tempel gewähre durch den Gegensatz der Säulen und ihrer Zwischenräume den Eindruck des Bedeutenden (auctoritatem). Hermogenes habe durch seine Pläne das Überflüssige beseitigt und das Bedeutende (auctoritatem) des Ganzen gewahrt. Damit die Säulen bei weiten Zwischenräumen nicht zu schlank und schmächtig (tenuis et exilis) erscheinen, müssen sie verstärkt werden, und umgekehrt, damit sie bei enger Stellung keinen plumpen und unschönen (tumidum et invenustum) Eindruck machen, sollen sie dünner gestaltet werden. Bei Erhöhung der Säule mufs ihre Verjüngung wieder durch Zusätze gemäfsigt werden, denn das Auge sucht Schönheit, und wenn die Täuschungen, denen es unterworfen ist, nicht durch Ebenmafs und Mafsvergröfserung ausgeglichen werden, erhält es einen öden und unschönen (vastus et invenustus) Eindruck (aspectus). Um der Weichheit willen mufs der Grad der Schwellung der Säule (ἔντασις) passend bestimmt werden. Damit der Stylobat, bei wagerechten Linien, dem Auge nicht ausgehöhlt erscheine, bedürfe es besonderer Vorkehrungen. Der Architrav mufs höher werden, damit die Bildwerke Bedeutung gewinnen (auctoritatem). Die Höhe der korinthischen

Kapitäle mache die Säulen schlanker und zierlicher (excelsiores et graciliores). Nicht weil der Anblick oder der Stil oder die Würde der Form beim dorischen Tempel unschön ist, sondern um seiner technischen Schwierigkeiten willen habe Hermogenes lieber einen jonischen Tempel gebaut[1]).

Auch die Auffassung Vitruvs läfst den Stoff über der Form, die Wirklichkeit über der Erscheinung vergessen. Er betrachtet den Tempel so, wie es Cicero verlangt, er müfste diese in festen Symmetrien begründete Gestalt haben, auch wenn er im Himmel stände. Es ist damit die zwar weit ausschauende, aber methodisch wohl berechtigte und sachlich unumgängliche Forderung in ein klares Bewufstsein erhoben, die Schönheit der Gestalt aus den Gröfsenverhältnissen ihrer Teile zu begründen.

III. Die Gliederung des Schönen.

Ohne Begründung aus dem Wesen der Phantasie und ohne begriffliche Gliederung hat das Altertum die Symmetrien als Thatsachen festgesetzt und als Bedingungen der Schönheit aufgestellt. Namentlich die zweite Unterlassung verschuldet die Unfruchtbarkeit des Principes für die Erkenntnis. Es ist daher wiederum ein Verdienst von Cicero und Vitruv, dafs sie auf den Gedanken Platons, den sowohl Aristoteles wie Plotin vernachlässigt hatten, auf die Gliederung des Schönen in charakteristische Grundformen zurückgreifen und diese nun auch mit der Symmetrie in Beziehung setzen.

Es ist wahrscheinlich, dafs Cicero unmittelbar den platonischen Ausspruch im Politikus im Auge hat, wenn er ganz unvermittelt, sich gleichsam auf eine bekannte Thatsache oder anerkannte Lehre berufend, sagt: Da es jedoch zwei Arten der Schönheit (pulchritudinis) giebt, deren eine die Anmut (venustas), die andere die Würde (dignitas) ist, so hat man die Anmut als einen weiblichen, die Würde als einen männlichen Vorzug anzusehen und in der Erscheinung, Haltung und Bewegung alles zu vermeiden, was ein für den Mann nicht passender Schmuck wäre[2]). Der Begriff des Anstandes (decus = κοσμιότης), der Cicero auf diese Wendung

hinführt, der Gegensatz des Weichen (molle = μαλθακά) und Harten (durum = σκληρότερα), der Gleichlaut der einen Grundform (virilem = ἀνδρικόν)[1]) wie noch manches einzelne bezeugt eine wohl kaum zufällige Verwandtschaft der Stellen. Cicero hat jedoch die zwei Grundformen, da er sie nur zur Charakteristik des Redners herbeizieht, in jener populären Richtung verschoben, die schon Platon im männlichen und weiblichen Formencharakter berührt hatte, und die sich dann auch bei Aristoteles gelegentlich geltend machte. Cicero hat ferner, und darin liegt sein eigenes Verdienst, diesem Gegensatz einen reiner ästhetischen Ausdruck gegeben, indem er an die Stelle des Energischen und Männlichen den römischen Begriff des Würdigen (dignitas) setzte und für das Gehaltene und Weibliche den von der Dichtung überlieferten Begriff der Anmut (venustas = χάρις) beibehielt.

Diesen wichtigen ästhetischen Gedanken weiter zu verfolgen, lag freilich nicht innerhalb des praktisch bestimmten Gesichtskreises von Cicero. Die tieferen Bestimmungen Platons, die im Grunde auf eine Dreiteilung des Schönen führen mufsten, werden durch den handgreiflicheren Dualismus verhüllt. Um so wichtiger ist es, dafs Vitruv von ganz anderen Voraussetzungen aus auf denselben Gedanken geführt wird und ihm eine weit bestimmtere Fassung giebt.

Schon die Rücksicht auf die Natur der Gottheiten (decor), die man bei den Tempelbauten zu nehmen habe, führt Vitruv auf die Forderung, man solle den Göttern, die sich in den freien atmosphärischen Erscheinungen offenbaren, dem blitzenden Jupiter, dem Himmel, der Sonne und der Mondgöttin, ihrer Lebensform entsprechend, Hypäthraltempel bauen. Der Minerva, dem Mars und Herakles seien dorische Tempel entsprechend, da für die Tapferkeit sich Tempel ohne reizvollen Schmuck (sine deliciis) ziemten. Für die Venus, Flora, Proserpina und die Quellennymphen hingegen böten die Tempel im korinthischen Stil die passenden Eigenschaften, denn wegen ihrer Zartheit (teneritatem) gebühre es sich, diesen Gottheiten zierlichere (graciliora) und blühendere (florida), mit Blättern und Voluten geschmückte (ornata) Heiligtümer

zu errichten. Endlich würde sich für Juno, Diana, Vater Liber und die ihnen ähnlichen Götter der jonische Stil eignen, denn ihrem mittleren Charakter entspricht diese Mäſsigung der dorischen Strenge (severus) und korinthischen Zartheit (teneritas)[1]. Sieht man von der bloſs physikalischen Analogie des Hypäthraltempels ab, so werden die drei griechischen Baustile auf drei ästhetische Kategorien zurückgeführt, auf die schmucklose Strenge, die blühende Zierlichkeit und eine zwischen ihnen stehende Mittelform. Die platonische Zweiteilung ist hier zum erstenmal durch eine Dreiteilung ersetzt, die wirklich ästhetisch gedacht ist. Bei Platon lag ein unreiner Gegensatz vor, da das Gehaltene zwei Gedanken einschloſs, das Gelassene den Gegensatz des Energischen, und das Gehaltvolle oder reich Entwickelte. Beachtet man, daſs der korinthische Stil hier als blühend und geschmückt bezeichnet wird, und der jonische einerseits einfacher als der korinthische, andererseits doch auch dem strengen dorischen Stil entgegengesetzt gedacht wird, so könnte die Einteilung Vitruvs wie eine Zurechtstellung des platonischen Gedankens erscheinen. Hingegen entspricht die Mittelstellung des jonischen Stiles nicht jener Gliederung Platons, vielmehr müſste der geschmückten korinthischen Ordnung die Mittelstellung und Neutralität des Kosmetischen zufallen, und der dorische und jonische in den Gegensatz der Würde und Anmut treten. In der That hat nun auch Vitruv selbst den Mangel seiner Theorie empfunden, aber nachträglich nicht mehr auszugleichen vermocht. Für einen Apollotempel habe man die Maſse des männlichen Körpers in Anwendung gebracht und damit die Symmetrien des dorischen Stiles gefunden. Als man darauf für die Diana ein Heiligtum errichten wollte, habe man, derselben Spur folgend, der Form die weibliche Zierlichkeit gegeben, indem man die Säulen schlanker bildete. Dazu habe man der Säule noch eine Basis unterstellt, dem Kapitäl rechts und links Voluten gleich gekräuselten Haarlocken gegeben, die Stirn mit Kymatien und Fruchtgehängen wie zu Haarschmuck geordnet geschmückt, und am ganzen Säulenschaft Kannelierungen, wie Falten des Frauengewandes herablaufen lassen. So sei man in Erfindung der Säulen zwei verschiedenen Vor-

bildern gefolgt; die einen habe man nach der männlichen Gestalt nackt und schmucklos gebildet, die anderen weiblich in Zierlichkeit (subtilitas), Schmuck und Symmetrie. Später, als der Geschmack sich noch mehr dem Gefälligen (elegantia) und Zierlichen (subtilitas) zuwandte und an schlankeren Mafsen Gefallen fand, erhöhte man beide Formen der Säulen je um einen Fufs[1]). Sieht man von willkürlicheren Zügen der Analogie ab, so stellt Vitruv dem männlich strengen dorischen Tempel den weiblichen und zierlichen jonischen gegenüber, wie Cicero der männlichen Würde die weibliche Anmut. Anstatt nun aber dem korinthischen Stil um seines reicheren Kapitäls und anderer Züge willen eine neutralere Mittelstellung anzuweisen, wird Vitruv durch das schlankere Aussehen, das die Höhe ihres Kapitäles den Säulen hier gab, und vielleicht auch durch die ansprechende Erzählung über die Erfindung dieses Kapitäls durch Kallimachos, die er mitteilt, veranlafst, im korinthischen Tempel eine noch weitere Verschärfung des weiblichen Formengeschlechtes zu sehen. Die dritte Ordnung, die korinthisch genannt wird, sei die Nachbildung jungfräulicher Zierlichkeit (gracilitatis), da der Jungfrauen zarteres Alter noch zierlichere Glieder habe und sie geschmückt noch schöner (venustiores) erschienen[2]). Vitruv ist sich wohl bewufst, dafs in allen anderen Beziehungen die korinthische Ordnung zwischen der jonischen und dorischen steht. Die korinthischen Säulen hätten aufser den Kapitälen alle Verhältnisse der jonischen. Nur die Höhe der Kapitäle liefse sie schlanker (excelsiores) und zierlicher (graciliores) erscheinen. Auch alle übrigen Glieder oberhalb der Säulen seien der dorischen oder jonischen Ordnung entlehnt[3]). Dieser Mangel an Sicherheit und Gleichgewicht und die unzureichende Begründung aus der Analogie mit den Geschlechtern läfst die Dreiteilung Vitruvs nicht zu der Anerkennung kommen, die ihr sachlich gebührt. Denn sie ist nicht ein blofs geistreicher Einfall, sondern eine höchst bedeutsame Anwendung einer weitsichtigen platonischen Erkenntnis auf ein in sich vollständig entwickeltes Gebiet von Kunstformen. Da hier eine gewisse Totalität der Möglichkeiten vorliegt, so müfste auch ein Princip, das ihnen gerecht würde, eine weit

über dieses Gebiet hinausreichende Autorität gewinnen. Diesen Gedanken einer notwendigen Gliederung der Schönheit der räumlichen Gestaltung mit dem aristotelischen Entwurf einer allgemeinen Morphologie des Räumlichen in Verbindung zu setzen, hat das Altertum nicht mehr vermocht. Nur in der Rhetorik und ästhetischen Kritik der Dichtung wird der Gedanke einer Gliederung des Schönen in mannigfaltigen Versuchen weiter ausgeführt. Denn wie in der Architektur mufste auch hier die eingehendere Beschäftigung mit einem konkreten Gebiete von Kunstformen zu der Einsicht führen, dafs mit dem allgemeinen Urteil „schön" nicht viel gesagt sei, und dafs die moralisierende Gliederung der Kunststile in der Poetik des Aristoteles durch eine ästhetisch gefafste Einteilung ersetzt werden müsse. Nicht zwar die Beachtung des Sprachgebrauches der Dichter, wohl aber die Notwendigkeit, sich über den Charakter dieser sehr verschiedenartigen Dichtungen selbst Rechenschaft zu geben, führt die ästhetische Kritik dieser Zeit zu ihrer schärferen Beachtung der charakteristischen Formen des Schönen und zu ihrer reicheren Entwicklung der ästhetischen Kategorien, die sich dann in der That mit jener Terminologie notwendig decken mufs, die im Sprachgebrauche der Dichtung vorlag. Indem diese Reflexionen jedoch durchgehend von den begrifflichen Bestimmungen Platons und Aristoteles' ausgehen, tritt nicht nur die Thatsache sehr mannigfaltiger Arten des Schönen jener durchaus einheitlichen und monotonen Bestimmung des Begriffes der Schönheit durch die Philosophen gegenüber, sondern auch der Rahmen des Schönen selbst erweist sich zu eng, um das weite Gebiet der Phantasie zu umfassen. Eine Begründung des Schönen, die seinen Artunterschieden gerecht zu werden vermag, und eine über das Schöne hinausgehende Bestimmung des Ästhetischen werden so zu den Forderungen, in die das Bewufstsein des Altertums ausläuft.

Vielleicht an die ethische Terminologie Theophrasts anschliefsend, wird für die Artunterschiede des Schönen jetzt der von Platon und Aristoteles nicht gebrauchte Ausdruck Charakter der herrschende (forma, quae χαρακτήρ graece dicitur). Die konkrete Schönheit der einzelnen Kunstgebiete,

zunächst in Poesie und Rhetorik, gliedern sich in charakteristische Formen. Wie die einzelnen Worte und deren Zusammensetzung entweder gewichtig (gravis) oder gefällig (elegans) seien, so zeigten, meint Cicero, auch die Arten der Reden einen solchen Gegensatz der Form oder des Charakters. Es gebe drei Arten der Rede. Sie sei erstens grofsartig (grandiloquus) in Fülle und Gewicht (gravitas) der Gedanken und Pracht (majestas) der Worte, machtvoll, mannigfaltig, stattlich, schwerwiegend. Hierzu bilde den Gegensatz die feine (tenuis) und geistreiche (acutus), lehrhafte, mehr durchsichtige oder inhaltsreiche, zierliche (subtilis) und mafsvolle (pressus), gefeilte (limatius) Rede. Eine dritte Art liege in der Mitte, nach beiden Seiten hin sich mäfsigend, weder zugespitzt wie die letztere, noch breitströmend wie die erstere. Sie sei eine Mischung beider, nach keiner Seite hervorstechend und doch beider teilhaftig, oder vielleicht richtiger gesagt, beider entbehrend[1]. Der umfassendste Versuch einer solchen Gliederung der rhetorisch-poetischen Kunstformen ist die Umgestaltung der aristotelischen Rhetorik durch Demetrios[2]. Wie Aristoleles die Metren je nach ihrem Charakter verschiedenen Dichtungsarten zugewiesen hatte, so knüpft Demetrios an den Satzbau an. Er stellt vier Kategorien auf, in die sich nicht nur die Zusammensetzung der Worte (*σύνθεσις*), sondern auch der sprachliche Ausdruck (*λέξις*) und die Gedanken und Gegenstände (*διάνοια. πράγματα*) der Rede einordnen sollen. Nach diesen Charakteren der Rede wird dann der ganze Inhalt der aristotelischen Rhetorik von Demetrios umgeordnet, indem die Zugehörigkeit der einzelnen Kunstformen zu jenen Kategorien aus ihrer Verwendung in der Dichtung begründet wird. Es gebe vier einfache Charaktere (*ἁπλοῖ χαρακτῆρες*): das Schlichte (*ἰσχνός*), das Grofsartige (*μεγαλοπρεπής*), das Gefällige (*γλαφυρός*) und das Furchtbar-Gewaltige (*δεινός*). Alle anderen Charaktere seien aus jenen Grundformen derart gemischt, dafs zwar nicht jede Form sich mit jeder anderen verbinden kann, wohl aber das Gefällige sowohl mit dem Schlichten als mit dem Grofsartigen, und das Gewaltige mit dem Schlichten und Grofsartigen. Nicht zu vereinen hingegen seien nur die sich ent-

gegengesetzten Formen des Grofsartigen und des Schlichten. Andere Autoren hätten daher auch nur diese zwei Grundformen angenommen und die übrigen zwischen sie eingeordnet. Das Gefällige wiesen sie dem Schlichten, und das Gewaltig-Furchtbare dem Grofsartigen zu, denn dem Gefälligen sei in der That Kleinheit und Feinheit (κομψεία) wie dem Gewaltigen Fülle und Gröfse verbunden[1]). Die Vierteilung des Demetrios ist freilich keine sehr glückliche, da das Schlichte eine negative Bestimmung ist, die Gröfse sich in zwei Kategorien verteilt, deren eine nur die begrenzte Anwendung im Gebiete dynamischer Vorstellungen hat, und das Gefällige zwei ganz verschiedene Begriffe in sich schliefst. Das Grofsartige gilt als die rhetorische Kategorie an sich (ὅπερ νῦν λόγιον ὀνομάζουσιν)[2]). Es nimmt auch das Häfsliche in seinen Dienst, das durch seine Gröfse selbst vor dem Schönen einen Vorzug gewinnen kann. Durch unharmonische Verse suche Homer die Gröfse der Helden zum Ausdruck zu bringen, denn Glätte und Wohlklang seien dem Grofsartigen nicht günstig[3]). Die gleiche Stellung zum Häfslichen hat auch das Furchtbar-Gewaltige. Es sei unüberlegt, naturwüchsig in Zorn und Unrecht hervortretend; die Sorge für Ebenheit und Harmonie hingegen sei nicht Sache des Zürnenden, sondern des Spielenden und Prunkenden[4]). Der Mifsklang (κακοφωνία) des homerischen Verses lasse den Gegenstand, den er schildert, wie etwa die Schlange, erst recht furchtbar erscheinen, und das Mifstönende (δύσφθογγον) und Ungleichmäfsige befördere das Furchtbare. In Wenigem viel gesagt, das Symbolische, das Dunkle, das Gedrängte, dergleichen sei Zubehör des Furchtbaren. Daher sei selbst das fehlerhafte, offene und für sich hervortretende Häfsliche, das Widerwärtige (ἄχαρις), dem Furchtbaren verwandt und benachbart[5]). Auch diesen Reflexionen liegen wohl einige Andeutungen des Aristoteles zu Grunde, aber die positive Bedeutung des Grofsen und des Häfslichen ist hier doch schon weit schärfer in das Bewufstsein getreten.

Der schlichte (ἰσχνός) Charakter komme namentlich im Dialog und im Briefstil zur Geltung. Der Brief sei ja gewissermafsen der einseitige Dialog, und als ein Bild seiner

eigenen Seele schreibe man ihn. Die Verbindung mit dem Anmutigen sei dem Schlichten keineswegs versagt, und hierin unterscheide es sich von der ihm zwar benachbarten aber fehlerhaften Form des Trockenen (ξηρός)[1].

Für die vierte Kategorie hat Demetrios, im Stile seiner Zeit, die wenig ausgesprochene neutralere Bezeichnung gefällig (γλαφυρός) gewählt, um mit ihr die zwei Begriffe zu umfassen, für die Aristoteles das Wort ἀστεῖα brauchte. Das Wort „gefällig“ bezeichne das Heitere (χαριεντισμός) und Freundliche (ἱλαρός) und scheine dem Furchtbaren am meisten entgegengesetzt zu sein[2]). Um diesen Begriff in seine zwei Bedeutungen zu scheiden, bedient sich Demetrios nun des Hülfsbegriffes der Reize (χάριτες), während Aristoteles das Anmutige und das Witzige mit dem Namen ἀστεῖα befafste. Es gebe nämlich unter den Reizen (χάριτες), die von den Dichtern angewandt würden, welche, die grofs und würdig, andere, die unbedeutend und komödienhaft und zum Spott gehörig seien. Die letzteren, wie sie Aristophanes und andere Dichter gebrauchten, seien Witzworte (ἀστεϊσμοί) und wenig von Spott und Lustigmacherei unterschieden. Homer habe sogar die Bedeutung solcher Reize für das Furchtbare entdeckt (φοβερὰς χάριτας), denn der Scherz steigere noch das Furchtbare, wie etwa in dem Witze des Kyklopen: Niemand denn verzehr' ich zuletzt, nach seinen Gefährten! Die würdigeren und gröfseren Reize hingegen bilden das Anmutige in der Dichtung, wie etwa Homers Schilderung der Nausikaa und der tanzenden Mädchen[3]). So tritt also ganz im Geiste des Sprachgebrauches der Dichtung diese würdige Form der Reize als das Reizvolle oder Anmutige (εὔχαρις) dem Lächerlichen (γέλοιον) und dem Witzigen (ἀστεῖα) bei Aristoteles gegenüber. Die Verwandtschaft des Anmutigen und Lächerlichen, die sich in der Dichtung wie bei den Philosophen geltend machte, wird zwar auch hier festgehalten, zugleich aber wird dem Begriffe der Anmut wieder sein ursprünglicher Name (χάρις) zurückerstattet und damit auch der Gegensatz zum Lächerlichen schärfer betont. Das Lächerliche unterscheide sich von der Anmut (εὔχαρι) zunächst schon durch seinen Gegenstand. Die Anmut habe es zu thun mit

den Gaben der Nymphen, den Eroten und den Liebesfreuden, worüber man keineswegs lache; Gegenstand des Lachens hingegen sei der Bettler Iros und Thersites; und so weit wie Thersites und Eros seien auch jene Begriffe voneinander getrennt[1]). Ferner komme beides auch durch ganz verschiedene Mittel zum sprachlichen Ausdruck. Das Anmutige werde im Schmucke der Rede und durch schöne Worte entwickelt. So heifse es: farbenbunt, die vielbekränzte Erde; oder: Nachtigall in grünem Laub. Der Schmuck hülle die Vorstellung in ein gewisses Dunkel, das Verwunderung, aber nicht Lachen erregt, denn die Chariten seien der Besonnenheit verbunden. Auch wenn eine Sache schon an sich anmutig ist, werde dies durch den Ausdruck noch erhöht. Die Nachtigall ist zwar an sich schon ein anmutiges Vöglein, und der Frühling ist es seiner Natur nach; weit anmutiger aber sei sie doch dort im grünen Laub (χλωρηΐς) oder als des Pandareos Tochter, wie sie der Dichter besingt. Daher heifse denn auch Sappho, weil sie das Schöne besingt, schönredend oder die süfse, und die Eroten und den Frühling und den Eisvogel und alle schönen Dinge verwebe sie in ihren Gesang. Wie das Erfreuen Ziel des Anmutigen ist, so folgt ihm das Lob. Das Lächerliche hingegen findet seinen Ausdruck in unbedeutenden und gewöhnlichen Worten. Das Lächerliche geschmückt vortragen hiefse einen Affen verschönern. Es wähle sich daher gern einen bäuerischen Bräutigam und die Thorhüter der Hochzeitsnächte zu seinem Stoff, und ergehe sich in der gewöhnlichsten Prosa weit lieber, als im Dichterischen. Lächerliche Dinge kann man nicht singen, man mufs sie sprechen, denn sie reimen sich nicht zu Lyra und Chor. Der Lustigmacher habe die Absicht, Lachen zu erregen, und Lachen sei dann auch sein Lohn. In Satyrspiel und Komödie finde daher zwar beides, das Lächerliche und auch die Anmut, Platz, die Tragödie hingegen vermöge nur das Anmutige zu verwenden, das Lächerliche sei der Feind der Tragödie[2]). So drängt schon hier das Häfsliche, das sowohl in das Furchtbare wie in das Lächerliche Aufnahme findet, zu einer Scheidung beider Werte vom

Schönen, das seinerseits keinerlei Beziehung zum Häfslichen duldet.

Neben seiner mehr schulmäfsigen Rhetorik hat auch Dionysios von Halikarnafs, in seiner Schrift über die Verbindung der Worte einen freilich nicht sehr rühmenswerten Versuch der Gliederung des Schönen gemacht. Er geht schon von der ganz unphilosophischen Scheidung des Angenehmen (ἡδύς) und Schönen (καλός) aus, läfst dann aber den ersten Begriff, das Blühende (ὥρα), die Anmut (χάρις), den Wohllaut (εὐστομία), das Süfse (γλυκύτης) und mehr dergleichen umfassen, wie er andererseits dem Schönen das Grofsartige (μεγαλοπρέπεια), das Gewichtige (βάρος), das Ehrwürdige (σεμνολογία), das Bedeutende (ἀξίωμα) und Ähnliches zuzählt. Thukydides schreibe schön, aber nicht angenehm, Xenophon angenehm, aber nicht schön, Herodot hingegen habe beide Vorzüge[1]). Da diese Scheidung nur in schlechtem Ausdruck wieder auf jene Einteilung des Schönen in Anmut, Würde und eine Zwischenform zurückgeht, so stellt auch Dionysios gelegentlich drei Grundformen des sprachlichen Ausdruckes auf. Freilich habe eigentlich jeder Autor seinen eigenen Charakter (χαρακτῆρα), wie ja auch die Malerei aus denselben Farben die mannigfaltigsten Mischungen herstelle. Der strengen (αὐστηρά) Ausdrucksweise setzt er die gefällige (γλαφυρά) gegenüber und verknüpft beide in einer dritten (κοινή)[2]). Als Beispiel der ersten gelten Antimachos, Empedokles, Pindar, Äschylos, Thukydides, Antiphon; für die zweite Hesiod, Sappho, Euripides, Isokrates; für die dritte Homer, Stesichoros, Sophokles, Herodot, Demosthenes, Demokrit, Platon und Aristoteles. Kommt solchen allgemeinen Rubrizierungen, die sich mit geringen Abweichungen immer wiederholen, auch nur sehr wenig Wert zu, und steht die Auffassung des Dionysios auch darin hinter der Einsicht des Demetrios zurück, dafs bei ihm das Schöne noch in vollem Frieden mit der Gröfse lebt, so veranlafst doch auch hier die Charakteristik der einzelnen Kunstrichtungen einen namhaften Zuwachs der ästhetischen Kategorien und ihre Anwendung auf Gebiete, die bisher weniger berücksichtigt waren.

Mit dem strengen Stil (αὐστηρός) verbindet sich das Rauhe (τραχύς), das Naturwüchsige (αὐτοσχέδιος), die Gröfse (μεγάλα), Breite (πλάτος), Länge (μῆκος), das Bedeutende (ἀξιωματικός), Grofsartige (μεγαλοπρεπής), das Edle (εὐγενής), Schlichte (ἁπλᾶ) und Freie (ἐλεύθερα). Das Natürliche tritt in Gegensatz zum Künstlichen, und das Leidenschaftliche zum Ethischen. Das Derbe (πίνος), das Altertümliche (ἀρχαισμοί), Grofssinnige (μεγαλόφρων), Gerade (αὐθέκαστος) und Ungekünstelte (ἀκόμψευτος) kommen zur Geltung. Zum Gefälligen (γλαφυρός) tritt das Blühende (ἀνθηρός), das Wohlklingende (εὔφονα), das Ebene (λεῖα), Weiche (μαλακά), Jungfräuliche (παρθενωπά), Üppige (τρυφερός). Das Anmutige verbindet sich enger der Dichtung (ποιητικὴ χάρις) und insbesondere der Lyrik (μελικὴ χάρις), deren Eigenart überhaupt schärfer in das Bewufstsein tritt [1]). So verbreitet sich denn die ästhetische Charakteristik Dionysios' nicht ohne Verdienst auch auf die einfachen Elemente des sprachlichen Ausdruckes, auf den Klang der Laute und die einzelnen Versmafse, und bietet hier die Anregung für bedeutendere Versuche weit späterer Zeiten. Der Laut α wird als der wohlklingendste, das λ als der süfseste, das ϱ als der edelste und das σ als der häfslichste bezeichnet. Das Überwiegen der Selbstlaute wird für die Schönheit und Anmut, die Häufung der Konsonanten für die Schilderung des Häfslichen und leidenschaftlich Erregten beansprucht. Mit dem Vorherrschen der Längen im Versmafse verbinde sich die Würde, als das Bedeutende (ἀξίωμα. μέγα) und die Feierlichkeit (σεμνότης) des Spondeus, die Männlichkeit und Feierlichkeit des Bacchius (ἀνδρῶδες. σεμνολογία), das Bedeutende und die Gröfse (ἀξίωμα καὶ μέγεθος) des Hypobacchius, und der bedeutende und weit ausschreitende Molossus erreicht im Begriffe des Erhabenen (ὑψηλός) die äufserste Grenze der griechischen Terminologie. Auch der Kretikus und Jambus seien nicht unedel (οὐκ ἀγενής), und erst im Trochäus trete mit der Weichheit (μαλακώτερος) eine Abnahme des Edlen (ἀγενέστερος) ein. Als die schönsten Mafse gelten der Anapäst und der Daktylus; jener drücke bei viel Feierlichkeit Gröfse und Leidenschaft aus, der Daktylus der Feierlichkeit die Schön-

heit (κάλλος) der Harmonie verbindend, sei die Zierde der heroischen Dichtung. Im Amphibrachys hingegen kommt mit dem Vorwiegen der Kürzen das Unedle (ἀγενής) und mehr Weibliche (θῆλυ) zur Geltung, so dafs er nicht mehr den wohlgebildeten (εὐσχημόνων) Metren zuzuzählen sei. Der Pyrrhichios vollends und der Tribrachys werden nur negativ als unedel und ohne Würde oder abfällig als niedrig (ταπεινός) beurteilt[1]). Wie die ausschliefslich auf das Grofsartige gerichtete äufserliche Denkweise der Rhetorik hier den bescheidenen Werten nicht mehr gerecht zu werden vermag, so verliert sich in ihr auch zunehmend das Bewufstsein der universellen Bedeutung der ästhetischen Kategorien und Probleme in dem engen Gesichtskreise der rhetorischen Schulung und des Gewerbes. Den reinsten Ausdruck findet diese Verflachung der ästhetischen Reflexion in einigen Schriften von Cicero in dem einflufsreichsten Werke des späteren Altertums, der rhetorischen Pädagogik des gelehrten Scholarchen Quintilian. Schon die lateinische Sprache ist für die schärfere und freiere Fassung ästhetischer Wertunterschiede nicht geeignet. Das schwerfällige, häfsliche pulchritudo hat mit dem griechischen κάλλος wenig Fühlung; schon Vitruv braucht für das Schöne lieber venustas und verschiebt damit die Ordnung der Begriffe. Quintilian verbindet mit dieser Ungunst der Sprache die äufserste Nüchternheit eines verstandesmäfsigen Praktikers und formuliert oder kodifiziert jene zweideutigen Schlagworte, die eine romanisierende Pädagogik wie Heiligtümer bewahrte. Das wichtigste Hülfsmittel des Redners, die copia rerum et verborum, wird erworben durch gute Vorbilder (optima legendo atque audiendo) und die Beispiele (exempla) sind mächtiger als alle Theorien. Immer wiederholend und durchgehend (repetamus autem et tractemus) zerkaut man die Sachen wie Speisen zu Brei und befördert ihre Verdauung. So wird das Lesen der Dichter (lectio poetarum), die Geschichte und die Lektüre der Philosophen auch dem Rhetor zu einem reichen und angenehmen Nahrstoff. Hieran schliefst sich dann die Nachahmung (imitatio) in der veränderten, specifisch römischen Bedeutung des Nachahmens nicht etwa der Natur, sondern der Werke berühmter Vorgänger (opera

priorum) an. Ihnen ähnlich zu werden müsse jeder erstreben. Natur aber schaffe das Ähnliche nur selten, um so häufiger aber Nachahmung (similem raro natura praestat, frequenter imitatio). Der Grundsatz endlich, der die Geistesverwandtschaft Quintilians mit seinem Zeitgenossen Plinius lebhaft in Erinnerung bringt und es verständlich macht, dafs Cicero hier Demosthenes nahezu ebenbürtig an die Seite tritt: schreiben müsse man so fleifsig und viel wie möglich (quam plurimum), führt dann noch weiter in das praktische Gebiet hinein, auf den Nutzen des Nachbesserns, der Übersetzungen, der Gedankensammlung und des Improvisierens [1]). Alle diese Ratschläge werden zwar von dem durchaus nicht unverständigen Manne mit zahlreichen Einschränkungen und Warnungen begleitet, aber wie schon ihre blofse Formulierung den römischen Geist kennzeichnet, so behalten sie auch eine nur allzu wörtliche Geltung, so weit als dessen Herrschaft reicht.

Die Forderung der Lektüre und Nachahmung veranlafst Quintilian, durch eine kritische Übersicht der Litteratur diesen Bemühungen den rechten Weg zu sichern, und hierbei sieht sich der im übrigen ästhetisch wenig beanlagte Autor zu einer Art Klassifizierung der Stilarten genötigt [2]). Die Meinung seiner Zeitgenossen begünstige teils ausschliefslich die natürliche und kraftvoll männliche Beredsamkeit der Alten (naturalem eloquentiam et robur viris dignum), teils hingegen schätzten sie gerade die zügellosen, auf das Wohlgefallen der Menge zielenden Genüsse der modernen Schreibart. Selbst die Anhänger jener rechten Art des Ausdruckes trennten sich dahin, dafs die einen nur das Gemäfsigte (pressa) und Einfache (tenuia), möglichst wenig vom alltäglichen Gebrauche Abweichende in der Form für gesund und wahrhaft attisch hielten, während die anderen eine gehobenere Kraft (elatior vis) des Geistes und gröfsere Erregung (concitatio) und Fülle anziehe; viele endlich liebten eine gemächliche (lenis), dabei aber glänzende (nitidus) und kunstreiche (compositus) Weise. Obwohl Quintilian auch ausdrücklich auf die Dreiteilung Ciceros Bezug nimmt, so ordnet er doch die vielen griechischen und römischen Autoren, Dichter, Geschichtschreiber, Philosophen

und Rhetoren, nicht in dieses Schema ein, sondern begnügt sich damit, sie nach ihrer Nationalität und Kunstart geschieden aufzuzählen und einzeln durch mehr oder weniger zahlreiche Prädikate zu charakterisieren. Diese Bezeichnungen sind teils Übertragungen der Kategorien der griechischen Rhetorik und Poetik, teils wohl auch gang und gäbe Formeln, mit denen die Kritik der Zeit sich mit diesen Autoren abfand. Originalität des Urteils und des Ausdruckes tritt bei Quintilian nicht hervor; um so mehr konnte er überliefernd für die litterarische Kritik der Folgezeit bestimmend werden. Sieht man von mancherlei Verschiebungen und Vermischungen und auch einigem Zweifelhaften ab, so ordnen sich die ästhetischen Prädikate, die er gebraucht, allenfalls nach drei Stilarten, die sich über alle Kunstformen verbreiten können, ohne dafs dadurch die Bevorzugung einzelner Gebiete aufgehoben wird. Der energisch kraftvolle Stil, der sich bis zum Erhabenen steigert, wird vertreten durch Homer, Äschylus, Sophokles, Archilochus, Ennius, Thukydides, Platon, Demosthenes. Ihn kennzeichnet Gedrängtheit (densus), Knappheit (astrictus), Kürze (brevis), das Kunstlose (incompositus), oft auch das Unausgearbeitete (rudis) des Ausdruckes. Die Sprache und Haltung zeigt Kraft (vis), Gewalt (validus), Ungestüm (vehemens), Erregung (affectiones), Heftigkeit (concitatus), Raschheit (velocitas), das Drängende (instans semper) und Harte (acerbitas). Die Worte sind von Gewicht (pondus), gehoben (cothurnus), grofsartig (grandiloquens) und tönend (sonus). Die Gedanken zeichnet Schärfe (acumen), den Geist Würde (gravitas), Gröfse (grandis), ein Überragen (eminens) und Erhabenheit (sublimitas) aus.

Die reiche Fülle einer entwickelten Kunstform wird mafsvoll und weise geregelt beherrscht von Pindar, Alcäus, Äschines, Cicero, Herodot, Livius, Aristoteles, Theophrast und anderen mehr. Es ist hier mehr Fleisch (plus carnis) als straffe Muskulatur (minus lacertorum), mehr Fülle in Form und Inhalt (plenior, copia), die sich der Gröfse mitunter annähert (grandiori similis). Die Darstellung ist breitströmend (fusus, latior), mannigfaltig (varietas), reich an Scharfsinn und Witz

(abundantia salis), beredt (facundia), heiter (laetus), vornehm (nobilis), fein (urbanitas), von leichter Erfindung (facilis inventione) und sanft (lenis) und milde (suavis) in der Sprache. Alles ist getragen von Kunstverstand (ars), zweckmäfsig in Anordnung und Plan (probabilitas compositionis et dispositionis), sorgfältig (diligens), gemäfsigt (pressus), gebildet (cultus), kunstvoll (compositus), gefeilt (tersus), geschmückt (comptus), fehlerfrei (purus), den mittleren Stil einhaltend (in medio dicendi genere) und daher gleichmäfsig (aequalitas), glänzend (candidus), prunkend (nitor) und prächtig (magnificus), an Schönheit (pulcher) unübertrefflich.

Die dritte Form strebt nach Anmut und Zierlichkeit und ist vor anderen durch Simonides, Euripides, Theokrit, Ovid, Xenophon, Isokrates vertreten. Der Ausdruck ist leicht von Gewicht (levitas), schlicht (tenuis) und individuell zutreffend (proprietas); er kann bis in das Bäuerlich-ländliche (rusticus, pastoralis) und Niedrige (humilis) hinabsteigen, ohne darum gemein (vulgaris) zu werden. Hier findet das Milde (mitis) und die zarteren (deliciores) und gelasseneren (remissae) Affekte, wie etwa das Mitleid (miseratio) ihre Stelle, und das Zierliche (subtilis), das Gefällige (elegans), das Erfreuliche (jucunditas), das Süfse (dulcis), attischer Liebreiz (veneres, venustas) und Anmut (gratia), aber auch das Üppige (voluptas) und Ausschweifende (lascivus) sind die hier herrschenden Werte. Es ist wohl nicht unrichtig, dafs der Ausspruch des Aristoteles, Euripides sei am meisten tragisch unter den Dichtern, hier die Fassung findet, er rage namentlich hervor in der Darstellung des Mitleiderregenden (miseratio) [1]).

Ohne Bewufstsein freilich einer begrifflichen Begründung wird so doch eine Fülle von Stichworten der litterarischen Kritik in dem Kompendium Quintilians als ein nicht zu unterschätzender ästhetischer Bildungs- und Übungsstoff den Schulen überliefert. Auch nur als ein Thatsächliches wird jene Gliederung in Stil und Charakterarten aufgestellt, ohne doch darum ein geringschätziges Urteil zu berechtigen. Der Gedanke einer solchen Gliederung geht immerhin auf Platon zurück, und die sich zunehmend festigende Tradition und beharrliche Teilnahme, die er in den verschiedensten Kunst-

gebieten findet, weist doch wohl auf ein dunkles Bewuſstsein darüber hin, daſs sich in dieser Dreiteilung qualitativ verschiedener, positiver Werte eine Gesetzmäſsigkeit verrät, die ausschlieſslich dem ästhetischen Geiste eigen ist und weder im Gebiete des Wahren noch des Guten eine Analogie hat.

Die Einseitigkeiten der Terminologie, die durch das Überwiegen der rhetorischen Auffassung bedingt sind, finden in den wenigen Schriften, die sich den räumlich gestaltenden Künsten zuwenden, ein geschichtlich freilich nur wenig wirksames Gegengewicht, aber doch eine sachlich nicht zu miſsachtende Ergänzung. Während Vitruv seine ästhetischen Urteile über die Baukunst auf die Begründung und Durchführung jener auch in die Rhetorik aufgenommenen Dreiteilung des Stiles beschränkt, gewähren uns schon die Beschreibungen der Statuen durch Kallistratos und Christodoros Einblick in nicht unwesentliche Abweichungen der plastisch-ästhetischen Beurteilung [1]). Baukunst, Musik, Poetik und Rhetorik berufen sich in ihrer Konstruktion der Stilarten auf den Gegensatz des körperlichen und seelischen Typus der beiden Geschlechter, also auf ein zum Teil auch plastisches Motiv. In der Beurteilung der bildenden Kunst selbst hingegen tritt dieser Gegensatz keineswegs in den Vordergrund, denn das mächtige Band der Schönheit schlieſst hier beide Geschlechter so eng zusammen, daſs gerade in der Blüte des Lebens der Gegensatz der Formen mehr zurücktritt. Die Stilunterschiede in dieser Kunst schlieſsen sich mehr an die Entwicklungsstufen und das Lebensalter beider Geschlechter an und gründen sich auf allgemeinere, das plastische Detail bestimmende Formgesetze.

Während die Verse, in denen Christodoros die Statuen, der Auffassung des Dichters entsprechend, mehr nach ihrem Gegenstande als nach ihrer plastischen Ausführung besprechen, und daher nur spärlich ästhetische Kategorien verwenden, ist Kallistratos hierin zwar reicher, aber zugleich auch ganz von der rhetorischen Neigung beherrscht, mehr an die Schönheit des eigenen Referates als an die objektive Natur seines Vorwurfes zu denken. Sein Ausdruck ist sichtlich gesucht und seine Auffassung virtuos reflektiert. Er teilt auch die äuſserliche Weise der Rhe-

torik, durch den Lobpreis ihres Gegenstandes um die Gunst des Lesers zu werben. Er beklagt sich über die Beeinträchtigung der plastischen Kunst, dafs man nur die Dichtung auf göttliche Eingebung und Begeisterung zurückführe, während doch auch dem Bildner ein Gott die Hand führe, wenn er in Begeisterung seine Werke schaffe[1]). Der Gedanke, dafs diese Thatsache auf einen sachlichen Unterschied beider Künste verweisen könnte, liegt ihm fern, vielmehr sucht er die Dichtung und Bildnerei einander möglichst zu nähern, und auch in der Schilderung der einzelnen Bildwerke die dichterische Seite hervorzukehren. Wie Skopas den toten Stoff beseele, so stelle Demosthenes in Worten Bildwerke vors Auge, und in dem Bild der Medea sieht er die Dichtung des Euripides verkörpert[2]). Er wird nicht müde in immer neuen Wendungen das Wunder eines beseelten oder erweichten Stoffes zu preisen und die täuschende Naturwahrheit hervorzuheben. Er betont überhaupt gern das Seelische, den Ausdruck des Auges, und bewundert, was am wenigsten plastisch ist, die starken Kontraste und Effekte: die rasende Bakchantin, die ein totes Tier trägt, oder die zitternden Beine eines trunkenen Negers. Im Plastischen verweilt er am liebsten bei dem Typus jugendlich zarter oder üppiger Körperformen, der sich in gewissem Grade, soweit es das Wesen der Plastik erlaubt, den Kategorien des Reichen und der Anmut in der Dichtung anschliefst. Weiches Fleisch (*χρῶτες μαλθακοί*) und bewegliche Gliedmafsen (*μέλη θρυπτόμενα*) fordert er für ein schönes Mädchen (*καλὴ κόρη*); die Nereiden sind zarte (*ἁπαλαί*), blühende (*ἀνθηραί*) Mädchen, Liebessehnsucht (*ἵμερος*) im Auge; erweichen müsse der harte Marmor zu einem weiblichen Gebilde. Bewegt (*θρυπτόμενος*) zu üppigem Fleisch (*χαλκὸν εἰς εὐσαρκίαν χλιδῶντα*) sei das Erz im Eros des Praxiteles; er sei ein Knabe, zart (*ἁπαλός*) und jung, und zur Weichheit (*μαλθακός*) der Jugend habe die Kunst das Erz erweicht. So zart (*ἁπαλός*) war das Gewand des Narkissos, dafs das Fleisch des Körpers hindurchschien, und voll Üppigkeit (*ἁβρότητος γέμων*) und blühend (*ἀνθηρός*), das Erz zu Fleisch erweicht, ist der Bakchos des Praxiteles. In der Blüte der Jugend (*ἥβης ἄνθος*) ist das schönste Werk des Lysippos, der Kairos, gebildet, und Eros

ist ein blühender junger Knabe, vom Liebreiz der Jugendblüte erfüllt (ἱμέρου μεστός), in blühender Farbe (εὐανθής). Das blühende Gesicht des Eros (ὡραῖος) gleiche dem des Dionysos, und üppig (ἁβρός) sei hier das Erz und fliefsend (ὑγρός); auch der Körper selbst sei fliefsend und seiner Hoheit entkleidet (ἀμοιρῶν μεγαλειότητος). Auch Bakchos ist in fliefsenden (ὑγρός) und gelösten (κεχαλασμένος) Formen gebildet, und im Narkissos war der Stein in Üppigkeit (τρυφερότης) zum Fliefsen gebracht (ὑγρότης). Im Auge des Eros ist Sehnsucht (ἱμερῶδες) und Scham gepaart, es ist von Liebesbegehren (ἀφροδοσίου ἐρωτικοῦ) und Anmut (χάριτος) erfüllt. Auch das Auge des Kairos schmückt zarte Scham (ἁπαλὸν ἐρύθημα), und seine Stirn erglänzt von Anmut (χάρις)[1]). Auch Christodoros spricht gelegentlich von der üppigen Gestalt (ἁβρὸς τύπος) des Kratinos oder der lieblichen der Helena (ἐρατὸς τύπος), die selbst dem Erze lieblichen (πανίμερον) Schmuck verleihe, oder von dem Liebe erregenden (ἐπήρατος) Hermaphroditen; aber er hat doch mehr die volle Schönheit der Formen im Auge[2]). Zu diesem zweiten plastischen Typus, der in der Reife beider Geschlechter als Schönheit (κάλλος) schlechthin zum Ausdruck kommt, und etwa jenem mittleren Charakter der Rhetorik entspricht, geht auch Kallistratos über, wenn er den Narkissos schon mehr einen Jüngling nennt, der Liebe zugereift, den Leib von Schönheit umleuchtet. Der Körper des Satyr ist ohne Weichheit (ἁβρότης), die Zeit der Reife habe die Kraft der Gliedmafsen (μελῶν στεῤῥότης) hier vorausgenommen, und die Gestalt habe sich zum Ebenmafse (συμμετρίαν) des männlichen Körpers erhärtet (τραχύνουσα); nur die rauhe (αὐχμηρός) Gestalt des Berggottes gezieme dem Genossen des Dionysos. Obwohl auch Kallistratos den Kairos, den Gott der Künstler, einen allmächtigen Schöpfer der Schönheit nennt, so verweilt er doch selbst nicht in dieser rhetorisch unzugänglicheren plastischen Grundform des rein Schönen[3]). Christodoros hingegen hebt gerade das Leuchtende und Strahlende, die reich entfaltete Herrlichkeit der Schönheit des Körpers hervor. Der Sohn des Kleinias steht in seiner Herrlichkeit (ἀγλαΐῃ) da, rings umstrahlt vom Glanze der Schönheit (κάλλεος αὐγῇ).

Die Gestalt der Kypris leuchte auf (ἔλαμψεν), aus glänzendem Erz die Strahlen ihrer Herrlichkeit (ἀγλαΐας) entsendend; die Brust ist nackt, das Gewand an den Hüften zusammengefafst, das Haar mit goldenem Schleier geschmückt. Apollon als delphischer Gott ist schön zu schauen (καλὸς ἰδεῖν), in Locken das schöne Haar (ευχαίτης)' sich auf beide Schultern ergiefsend, darunter durchscheinend die liebliche Form des Gottes, dem Erze Schmuck verleihend. Helenas herrliche Gestalt (ἀγλαΐη) erfüllt selbst die seelenlose Kunst mit warmer Liebe, und die goldene Kypris ist nackt und ganz strahlend. Der Hermaphrodite, wie ein Sohn der schönbrüstigen (εὐκόλποιο) Aphrodite und des Hermes gebildet, mit schwellenden Brüsten (σφριγόωντας) wie ein Mädchen, vereine die Herrlichkeit beider Geschlechter[1]).

Wie nach Kallistratos in der Gestalt der Bakchantin die Wildheit (γοργότης) der Weiblichkeit eine Schranke setzt, so überschreitet auch die Entfaltung der männlichen Kraft den Kreis des Schönen in der Richtung des Heroischen und Erhabenen. Deiphobos als gewaltiger Held (ὄβριμος ἥρως) vorschreitend, ist seitwärts gestellt, in Kampfbegier den Rücken gewölbt und gespannt, die grimme Kraft (δριμὺ μένος) zusammenfassend. Ajas steht im Schmucke der Jugend da, ganz nackt die kraftgedrungene Gestalt (στιβαρὸν δέμας). Mit breiter Brust (εὐρύστερνος), und nackt naht der schwarzgelockte Gott mit weit herabwallendem Haar, den nassen Delphin mit sich führend, mit bräutlichen Geschenken der Amymone. Die Überkraft in naturalistischer Behandlung zeigt der Held der Palästra, mit dichtem Bartwuchs, die Wangen von Kampfesmut bewegt, um das Haupt starrendes Haar; um die gedrungenen (πυκνός) Gliedmafsen schwellen hart gespannte Muskeln, die breiten Schultern, von Muskeln umschnürt, gleichen Felsgestein, und dick steigt die Sehne vom starken Rücken zum gewölbten Nacken hinauf[2]). Über dieses blofs Gewaltige der Naturkraft erhebt sich die ruhige, ehrfurchtgebietende Gröfse der plastischen Kunst. Der Priester Chryses ist mit jener Gröfse (μεγέθει μορφῆς) der Gestalt geschmückt, wie sie einst das heilige Geschlecht der Heroen zierte. Heilige Scheu (σέβας) strahlt die Gestalt des greisen Homer aus; den Leib der vom Unglück

beschatteten Kreusa umhüllt bis auf die Füfse abwärts, gleichsam klagend, das Gewand, und das bis zu den Sohlen reichende Gewand der leidenreichen Hekuba verkündet den Schmerz ihres Innern [1]).

Weit bedeutender als diese Urteile über die Plastik ist die nach vielen Seiten hin kaum übertroffene Schilderung der Gemälde von Philostratos dem Älteren. Seine Grundwahrhaftigkeit, wie Goethe sagt, erschliefst wohl auch die Einsicht in eine der Bildnerei durchaus ebenbürtige Entwicklung der Malerei des Altertums [2]). Wie die Dichtkunst, so diene auch die Malerei der Verherrlichung von Gestalten und Thaten der Heroen, und wie die Rede, so schmücke das Ebenmafs auch die Werke der Maler. Die Malerei habe ihren Ursprung von den Göttern, von den Bildern der Erde, wie sie die Jahreszeiten so mannigfaltig ausmalen, und von den Erscheinungen des Himmels. Ist auch die Malerei also eine Nachahmung, so unterscheide sie sich doch von der plastischen Nachahmung, die mit vielerlei Stoffen und in sehr verschiedener Weise bildet, schon dadurch, dafs sie nur einen Stoff, die Farbe, benutze, und mit dem einen mehr ausrichte als jene mit vielen. Sie beherrsche den Schatten und mache den Blick des Auges kenntlich, indem sie ein anderes Auge dem Begeisterten, ein anderes dem Leidenden oder Freudigen gebe, und hier braune, dort blaue oder schwarze Augen zu malen vermöge. Dazu komme das Haar, blond oder rötlich oder sonnenhaft goldig, und die Farbe an Gewändern und Waffen. Auch Gemächer und Häuser, Haine, Berge und Quellen mache sie und den Äther, der alles umschliefst [3]). Freier also durch Herrschaft über Licht und Schatten, ausdrucksfähiger und reicher durch die Farbe, tritt die Malerei als die universellere Kunst der Plastik gegenüber. Des Philostratos Urteil leitet nicht rhetorische Schönrednerei, sondern kunstverständige Einsicht. Dem Universalismus der Malerei entsprechen nun auch, wie die Umordnung Goethes es noch anschaulicher macht, die Schilderungen, die alle möglichen Gegenstände vom anspruchslosen Stilleben bis zur heroischen Historie hinauf befassen. Freilich überwiegen hierbei die historisch-mythologischen Stoffe, und sie vorzüglich nötigen Philostratos zu jenem leb-

haften Wechsel der erzählenden und schildernden Form der Rede, der stellenweis an die Technik Pindars erinnert. Damit tritt jedoch auch die Charakteristik durch ästhetische Kategorien und Schlagworte mehr zurück, und allerlei geistreiche Reflexionen wissen die objektive Schilderung auf das geschickteste zu würzen und mit dem poetischen Inhalt in Beziehung zu setzen. Da die Malerei ihren Stoff vielfach mit der Dichtung teilt, in der Form des Einzelnen wiederum den Gesetzen der Plastik folgt, während das ihr eigentümliche Gebiet der Farbe sich stets der begrifflichen Reflexion am meisten entzog, ist es schon hieraus, abgesehen von tieferen sachlichen Gründen, verständlich, dafs Philostratos nichts von jenen Unterschieden des Schönen oder jener Gliederung des Stiles zu sagen weifs, auf die Rhetorik und Poetik, Architektur und Musik hingeführt wurden. Der Universalismus der Malerei eröffnet diesen zunächst aus dem Elementaren und Einzelnen abstrahierten und an den engen Gegensatz des Weiblichen und Männlichen gebundenen Gesichtspunkten keine reiche Aussicht, und die Verbindung von Farbe und Form mufste die Analyse hier ohnehin bedeutend erschweren. Auch eine feste Unterscheidung der Gegenstände, als Stilleben, Genre, Landschaft, Idylle und Historie, auf die sich jene Kategorien allenfalls hätten übertragen lassen, wird nicht kenntlich. Nur die Richtung der Technik, der Stil im Sinne der Art des Meisters (κατὰ τὴν Εὐμήλου σοφίαν) wird gelegentlich erwähnt, und im übrigen beschränkt sich Philostratos darauf, die konkrete Stimmung der Bilder durch einzelne Züge, meist ohne Benutzung allgemeiner ästhetischer Kategorien, mit vollendeter Meisterschaft wiederzugeben.

Eine schöne Licht- und Farbenfreude tritt in der Schilderung vielfach hervor, sei es, dafs im Gastmahl die Beleuchtungseffekte durch Lampen und Fackeln bewundert werden, oder an den Eroten der reichen Farbenfülle gedacht wird, welche die heitere Stimmung der liebenswürdigen Komposition erhöht. So vielfach als die Farben des Regenbogens ineinander spielen, leuchten die Farben an den Waffen der Athene; nach sonnenbeschienenen, goldenen und roten Äpfeln greifen die Eroten, die sich in den Zweigen der Bäume wiegen.

Golden sind ihre Köcher und golden die Pfeile, ihre Flügel blau und purpurn und goldig; die Äpfel in den Körben sind lauter Sardone und Smaragde und echte Perlen, und bunte Kleider liegen auf dem Grase, wunderbar in ihrer Farbenblüte. Mit dem Blumenflor der Wiese stimmen die bunten Gewänder der Nymphen Aphrodites wunderbar zusammen, und rosenarmig mit hellen Augen und schönen Wangen und Honigstimmen singen sie ein süfses Lied der Sappho [1]). An den Erscheinungen durchscheinenden, gespiegelten und gebrochenen Lichtes bewundert er die hohe Kunstfertigkeit des Malers. Nicht ihrer Farben wegen seien die kostbaren Steine des Schmuckes gemalt, sondern um die Verschiedenartigkeit ihres Leuchtens zu zeigen. Man könne den Memnon auf dem Bilde nicht wohl schwarz nennen, denn unter der Schwärze der Haut schimmere etwas wie Farbenblüte hindurch. Goldgelb sind die Äpfel und Birnen, und ihre Röte ist ihnen nicht aufgetragen, sondern vom Innern kommt sie hervor. Das Meer spiegelt das goldene Gewand wieder und bestrahlt so die schreckensbleiche Amymone; schon wölbt es die Hochzeitswoge auf, noch ist sie blau und wie dunkelblickend, bald wird sie Poseidon in Purpur malen [2]).

Namentlich die Kontrastwirkungen der Farbe und ihre malerische Auswahl werden gern beachtet, und nur selten wird dabei einer symbolischen Bedeutung der Farbe gedacht. Mit Absicht, heifst es zwar, habe der Künstler die Pferde des Oenomaos schwarz gemalt, um für ihn die Unglücksstunde des Wettkampfes anzudeuten, des Pelops Rosse hingegen malte er weifs und lenksam; oder: hier malte der Künstler keinen blonden (λευκόν) und üppigen (ἐκ τρυφῆς) Knaben, nicht jene honigfarbene Blüte aus Platons Staat, sondern einen mutvollen, kampfgeübten Jüngling. Rhodogunes nisäisches Pferd hingegen ist schwarz auf weifsen Beinen, auch seine Stirn ist weifs, es schnauft aus weifsen Nüstern, und Edelsteine und Putz und Purpur lassen die äufsere Pracht mit der natürlichen Schönheit der Amazone kontrastieren. Schwarzes Haar fällt auf der Panthea Nacken und Schultern herab und macht die Haut weifser erscheinen. Von den Pferden der weiblichen Kentauern sind die einen weifs, andere Falben,

andere Schecken, und ihre Haut glänzt wie an wohlgenährten Rossen. Hier sitzt auf schwarzem Ross eine weifse Kentaurin, und die feindlichsten Farben schliefsen sich zum Bunde der Schönheit zusammen. Ebenso verschiedenfarbig sind die Rosse der Reiter in der Schweinsjagd, weifs, gelb, schwarz, rötlich; silbern und gestickt sind die Zäume und golden die Zügel. Auf weifsem Pferd reitet ein Jüngling, aber der Kopf des Rosses ist schwarz; auf der Stirn hat es einen weifsen Fleck wie der Vollmond, und einen goldenen Zaum trägt es und purpurne Zügel. Der Reitrock des Jünglings ist dunkel meerpurpurn, von allem Purpur der schönste, er spielt etwas in das Finstere (σκυθρωπάζειν), in der Sonne aber hellt er sich auf und leuchtet wie die Blüte des Ida [1]).

Überall zeigt Philostratos ein entwickeltes Farbengefühl und Farbenverständnis, aber es findet sich nirgends eine Reflexion über eine Ordnung oder gesetzmäfsig ästhetische Wirkungsweise der Farben.

Für die Schilderung der einzelnen Gegenstände werden neben der Farbenangabe auch die plastischen Kategorien gebraucht. Das Schöne ist in dem Bilde der Panthea verkörpert (ἡ καλή). Über ihren Charakter habe Xenophon berichtet, wie aber ihr Haar war, wie ihre Augenbrauen, wie sie blickte, wie der Mund war, das habe er nicht geschildert. Hier im Bilde aber habe sie ein Mann, der zwar nicht den Griffel, wohl aber den Pinsel zu führen wufste, so gemalt, wie es ihn seine Seele lehrte [2]). Nur im Gemälde, nicht in der Beschreibung durch Worte, meint wohl auch Philostratos, könne die Schönheit Darstellung finden. Lukian hat diesen Gedanken in seinem „Saal“ an dem Beispiel des Pfauen und der Nachtigall geistreich ausgeführt: Ein beschwerliches Wagnis sei es, ohne Farben und Gestalten Bilder zu schildern. Arm (ψιλή) sei alles Malen in Worten; unwiderstehlich hingegen sei die Macht des Auges (ἄμαχόν τι ἔοικε εἶναι ἡ δι' ὄψεως ἡδονή) [3]). Auch Philostratos begnügt sich in der Schilderung meist, freilich nicht immer, mit einzelnen Zügen und berührt die Schönheit mehr andeutend. Frei in ihrer ganzen Schönheit folge Panthea ihrem Gatten in den Tod; die schönsten Liebesgötter auf dem Bilde der Eroten stehen abseits, mit einem allegorischen

Spiele beschäftigt. Der Hals der Kritheis ist ohne Schmuck um so schöner, und nur die Lyder und Asiaten verhüllten die Schönheit des Leibes mit kostbarem Gewande und prunkten mit der Hülle, statt mit der Natur. Schöne Jünglinge, schöne Wangen, schöne Weiher, wunderschöne Quellen und schöne Pferde werden gelegentlich zwar erwähnt, aber nicht geschildert[1]). Der Bericht zieht die individuelleren ästhetischen Kategorien vor und hält sich lieber an den seelischen Ausdruck. Gesichter in Jugendblüte (*ἐν ὥρᾳ*) müsse der Maler geben, ohne sie sei das Gemälde blind. Das Anmutige (*χάριεν*) des Bildes sei Melos selbst, in Jugendblüte auf Krokos und Lotos ruhend, und an Hyakinthen sich erfreuend. Die Anmut der Augenbrauen der Rhodogune liege in dem Ebenmafse ihres Verlaufens, und noch anmutiger sei der Schwung ihres Bogens[2]). Den Liebreiz (*ἵμερον*) erhielten die Wangen von den Augen; sie erfreuen durch ihre Heiterkeit (*ἱλαρῷ*), denn des Lächelns Sitz sei die Wange[3]). Süfs (*ἡδύς*) sei der Tanz und das Lächeln der Satyrn, mit dem sie den Geliebten schmeicheln oder das Haar des Knaben Achill und des Amphion, das noch süfser werde durch die Mitra, mit der es die Chariten schmücken. Süfser als die kostbaren Steine sei die Hand Pantheas am Schwertgriff, und süfs und unschuldsvoll der Blick der Kritheis[4]).

Dem Zarten und Weichen (*ἁπαλός*), das in der Bildnerei den jugendlichen Körperformen zugehörte, giebt auch die Malerei einen weiten Spielraum. Zarte Kindlein kommen, in dem reizenden Bilde des Nil, unter Lachen aus dem Wasser des Flusses; in weicher Bildung ist der Knabe Achill und Komos, der Gott des Schmauses, dargestellt. Der Kranz von Rosen, der ihn schmückt, sei nicht um seiner Farbe willen zu loben, denn gelbe und blaue Blüten durch Farbe nachzuahmen sei keine grofse Sache, wohl aber sei zu loben, dafs er so weich (*ἁπαλός*) und so lässig (*χαῦνος*) gemalt sei. Weiche lydische Kleider, weiche Schwäne, zarte Finger, ein zarter Hals und der weiche Mund, der den Liebesfreuden dient, werden in der Schilderung berührt, und in einem zarten Myrtenhain läfst sie zarte Jungfrauen der Aphrodite Hymnen singen und sich auf weichem Grase lagern[5]). Üppig

(ἁβρός) liegt auf üppigen Blüten ein Satyr; die Erscheinung des Flufsgottes Melos ist knabenhaft weich, und die Gestalt der Nymphe Kritheis, seiner Geliebten, ist üppig und ganz jonisch [1]). Über die plastischen Kategorien hinaus auf eine sich erst der Farbenwelt erschliefsende Stimmung weist vielleicht der Begriff des Seligen (ὄλβιος) hin, der den Jünglingen und Jungfrauen gilt, die in Lampenlicht und Blumenschmuck zum Schmause gelagert sind [2]). Auch in der anderen Richtung, zum Erhabenen hin, werden eine Reihe von Kategorien angewandt. Die Malerei nimmt gern die Kontraste in ihren Dienst, und wird daher auch dem Häfslichen gegenüber freier. Ein Teil des Haares der Rhodogune ist aufgebunden und bescheiden geschmückt, er mildert die Wildheit (ἀγέρωχον) ihres Anblickes, der andere hingegen wallt frei herab und läfst sie in bakchischer Wut (βακχεύει αὐτήν) und kraftvoll erscheinen (ῥώννυσι). Die weiblichen Kentauren gleichen, sieht man vom Pferde ab, den Najaden, mit dem Pferde jedoch den Amazonen, denn die Verbindung mit den Rossen habe das Üppige (ἁβρότης) der weiblichen Gestalt in das Kräftige abgewandelt (ῥώννυται). In herber (στρυφνῷ), heiliger (ἱερῷ) Gestalt erscheinen die Priesterinnen in Dodona; ein rauher (τραχύς) Mann auf rauhem Boden, so wird Thiodamas vorgeführt, und hart (σκληρός) sind die Satyrn gemalt, blutreich mit grofsen Ohren und hohlen Lenden, wild ganz und gar (ἀγέρωχος), mit einem Pferdeschweife [3]). Neben dem sanften Menelaos und dem göttlichen Agamemnon steht durch seine Furchtbarkeit (βλοσυροῦ) kenntlich der Telemonier Ajas, und grofs (ὅσος) hingestreckt deckt Memnon die Erde, er, der selbst Achill nicht nachstand [4]).

Auch die phantastischen Gestalten der Dichtung sucht der Maler in der Anschaulichkeit durch den Zusammenhang der Formen und Farben dem Auge zugänglicher zu machen. Bei Homer ziehen Festlandspferde ehernen Hufes, schnellfüfsig, von der Geifsel getrieben, den Wagen Poseidons; hier sind es Meerpferde mit Wassertierfüfsen, blau gefärbt, den Delphinen ähnlich. Pferd und Mensch zusammenzubringen sei freilich keine Kunst; sie zu verschmelzen aber und zu

einen, dafs man nicht sieht, wo das eine beginnt und das andere aufhört, und man zweifelhaft ist, wo die Grenze des menschlichen Leibes liegt, das sei nur einem grofsen Maler möglich[1]). Jedoch nicht nur in umfassenden Ereignissen und gestaltenreichen Vorwürfen, sondern ganz insbesondere durch den Ausdruck des inneren Lebens soll die Malerei die Plastik weit übertreffen. Nur durch den Ausdruck der Liebe allein schon habe das Bild den Dionysos kenntlich gemacht. An den Augen der Panthea bewundere man nicht ihre Gröfse, nicht ihre Schwärze, sondern den Geist, der in ihnen liegt, und die Liebe zu allen höchsten Gütern der Seele[2]).

Hat die ästhetische Kritik und Systematik der einzelnen Kunstgebiete, durch den Anspruch der konkreten Objekte genötigt, die ästhetischen Kategorien weit über den Gesichtskreis der philosophischen Reflexion hinaus zu dem ganzen Umfange des ursprünglichen Besitzstandes des dichterischen Sprachgebrauches hin erweitert, so ist doch die Anordnung und rationelle Gliederung, die sie diesen Grundformen des Urteils giebt, oder der Gedanke einer Mehrheit von Arten des Schönen, ihr nur aus der philosophischen Überlegung zugeflossen, wenn sie ihn gleich weit bestimmter in das Bewufstsein erhebt. Nach zwei Richtungen hin wird im Altertum über diesen bedeutsamen Erwerb noch hinausgegangen. Es wird zunächst der Versuch gemacht, den Gedanken einer Gliederung des Schönen zu einem universellen Princip zu erheben und in allen Gebieten konkreter Erscheinungen durchzuführen. Dieser an sich durchaus notwendige Schritt geschieht jedoch durch eine Kraft, die der Sache philosophisch in keiner Weise gewachsen ist, und daher auch nicht von der weitersehenden Fassung des Gedankens bei Platon, sondern von der populären Formel Ciceros ausgehend. Statt einer allgemeinen Idee wird auch hier ein auffälliges Beispiel ihrer Erscheinung, der Gegensatz des Männlichen und Weiblichen, zum Princip erhoben, und dementsprechend tritt an die Stelle von Erklärungen sehr bald ein loses Spiel mit Analogien. In ähnlicher Überschätzung seines besonderen Lehrfaches, und in ausgesprochen praktischer Absicht kompilierend wie der gleichnamige rhetorische Pädagoge, verfafste Aristides

Quintilianus sein Lehrbuch der Musik [1]). Einen grofsen Teil dieser Schrift hat er einer unkritischen und phantastischen Ausführung jenes Gedankens gewidmet, indem er ihn mit pythagoreischen naturphilosophischen Lehren verschmolz. Während das erste Buch wohl nicht ohne Verdienst die fachmäfsigen musikalischen Begriffe zusammenstellt, geht das zweite auf eine Beleuchtung des Nutzens der Musik über. Sie habe die Aufgabe, die noch unentwickelte geistig-sittliche Natur der Menschen durch eine von der Lust unterstützte Gewöhnung zur Befolgung des Vernünftigen anzuleiten. Da aller erste Unterricht durch die in den Wahrnehmungen enthaltene Ähnlichkeit mit dem Geistigen bewirkt werde, alle übrigen Künste aber nur einzelne Formen des Wahrnehmens benutzten, sei die Musik, indem sie, mit dem Tanze verbunden, alle Sinne in ihren Dienst zieht, schon als die universelle Kunst die berufene Erzieherin der Jugend. Dazu empfehle die Musik eine gewisse Verwandtschaft (*ἐπιτηδειότητες*) ihrer Melodien mit der Natur der Lebensalter und der Geschlechter, indem die Knaben vorzüglich durch die Lust, die Frauen durch das Leid, die Älteren durch den Enthusiasmus hingezogen würden [2]). In den näheren Ausführungen dieser Gedanken erklärt der Verfasser, auf einige Aussprüche der Alten zurückgreifen zu müssen, die man in dem Eifer der fortschreitenden Arbeit bisher ganz übersehen habe [3]). Da die Seele in einer Beziehung zum Körper steht, habe man den Dualismus (*διπλόην*) des Männlichen und Weiblichen ins Auge zu fassen, der sich nicht nur über die Lebewesen, sondern über die ganze Natur erstrecke, über die Pflanzen wie über Metalle und Gewürze. Jene Zweiheit (*δυάς*) zeige sich hier darin, dafs sie entweder Weichheit (*ἁπαλότης*) und Ebenheit (*λειότης*), schöne Färbung und Wohlgeruch oder eine entgegengesetzte Natur haben. Die Natur an sich sei zwar einheitlich und der Gestalt nach indifferent (*ὡς ἐν μορφῇ ἀδιάφορος*); indem die Natur aber die menschliche Form annahm, verbarg sie ihre natürliche Schönheit und ward nach der Gestalt ihrer körperlichen Hülle geformt, da sie nicht nur überhaupt einen Körper, sondern diesen bestimmten annahm. Die eine zog das Männliche, die andere das Weibliche

vor, und zwar entweder jede in reiner Gestalt, oder auch eine schlechte und thörichte Mischung beider. So begegne man an Männern oft einer weiblichen Form, nach der sich dann auch ihre Lebensführung gestaltet, in Frauen hingegen einem männlichen Typus, der auch hier auf ähnliche Sitten schliefsen lasse. Bei diesem Zusammenstimmen (συνῳδά) der einzelnen Körperformen und der sittlichen Richtung, und bei dem bestimmenden Einflusse der Geschlechter auf die Gestaltung der Affekte der Seele, schliefsen sich zunächst auch die seelischen Beschaffenheiten jenem Dualismus an. Das Weibliche sei hier schlaff, und ihm entspreche der begehrliche Seelenteil mit Lust und Leid; das Männliche sei rüstig (σφοδρός) und thatkräftig (δραστήριος), ihm entspreche der Mut mit Zorn und Kühnheit. Von diesen Bestimmungen gebe es nun eine sehr bunte Fülle nahezu unendlicher Mischungen, nach denen sich auch die Beurteilung der Dinge (πράγματα) bei den einzelnen Personen sehr mannigfaltig gestalte. Der eine bewundere das Weifse, der andere das Schwarze; jener erfreue sich am Süfsen, dieser am Bittern. Was der Beschaffenheit des Einzelnen nach jener Mischung entspricht, gefällt ihm[1]).

Im Körperlichen bestehe das Männliche im Harten und Trockenen (σκληρός τε καὶ ξηρός), das Weibliche im Fliefsenden (ὑγρός) und Schlaffen. Im Seelischen sei jenes das Handelnde und Mühwaltende, dieses hingegen das Ruhende und Arbeitsscheue. Im Gebiete des Sichtbaren weist jener Dualismus dem Weiblichen das Blühende (ἀνθηρόν) und in Jugendreife Stehende (ἐς ὡραισμὸν προσφυές) in Farbe und Formen zu; hingegen das Ernste (στυγνόν) und zum Nachdenken Reizende dem Männlichen. Im Hörbaren gehören die glatten (λεῖος) und sanften (προσηνής) Arten des Klanges dem Weiblichen, die rauheren passen hingegen zum Männlichen. Ganz im allgemeinen lasse sich sagen: alle Wahrnehmungen, die Lust bewirken und einen ruhigen Einflufs üben, seien weiblich; die aber das Denken erregen und die Thatkraft, seien männlich. Was aber keines von beiden oder beides verbunden bewirkt, sei als das Mittlere zu bezeichnen. So verbreite sich denn Ähnlichkeit und Verwandt-

schaft über alle Gebiete[1]). An diese Charaktere der Gegenstände habe sich nun auch der sprachliche Ausdruck in der Wahl der Worte und Metaphern oder in dem Gebrauche der entsprechenden Redefiguren anzuschliefsen. Aus den Elementen des Ausdruckes bilde sich dann die Rede selbst, so dafs ihr Charakter durch die Art ihrer Bestandteile bestimmt werde. Was Nachdenken und Thatkraft erregt, gehöre zur politischen und streitbaren Rede. Die Formen dieser politischen oder männlichen Rede seien: Gedrängtheit (*συντομία*) und Kürze (*βραχύτης*), das Bedeutende (*ἀξίωμα*) und Grofsartige (*μεγαλοπρέπεια*), das Harte (*τραχύτης*) und Rüstige (*σφοδρότης*), endlich die Gröfse (*μέγεθος*) und das Mafshalten (*μεσότης*). Sie entsprechen der natürlichen Gedankengröfse des Männlichen, der Gröfse des Körpers, der Stärke des Geistes und auf grofse Thaten gerichteten Raschheit. Was hingegen Erholung (*ἄνεσις*) und heitere Stimmung (*φαιδρότης*) bewirkt, findet seinen Platz in der einfachen (*ἀφελής*) und dem Vergnügen dienenden (*ἡδύς*) Rede, deren Formen das Weiche (*ἀραιότης*), das Üppige (*ἁβρότης*), das Schöne (*κάλλος*) und das Süfse (*γλυκύτης*) seien, davon die einen der Schlaffheit des Weiblichen entsprechen, die anderen der Anmut (*ὡραϊσμός*).

Weitere Formen entstehen durch Verknüpfung solcher Züge. Das Heftige (*δριμύτης*) hat in dem Raschen etwas Männliches, in dem Kleinlichen (*μικροπρεπής*) ist es weiblich. Die Sorgfalt (*ἐπιμέλεια*) ist als das Sorgliche (*γλίσχρον*) weiblich, als Mühwaltung männlich[2]). Die Schauspielkunst zeige den Gegensatz im Vortrage; denn in der Forderung spreche man gedrängt, im Zugeständnis schlaff; in den Ausstellungen zeige sich die Kleinlichkeit, in Sinnsprüchen und Erzählungen die Gröfse[3]). So passe denn auch der Dichter die Rede den einzelnen Charakteren an. Aber auch in den einfachen Elementen der Rede, den Lauten, lasse sich jener Dualismus schon aufweisen. Die Selbstlauter geben einen ebeneren (*λειότερος*), die Mitlauter einen rauhen (*τραχύς*) Klang; zwischen ihnen stehen die Halblauter. Unter den Selbstlautern bilden die langen den Ton ungehindert und gewinnen dadurch mehr Würde (*σεμνότερα*), die anderen, die kurzen, zeigen sie

weniger, da sie den Klang sofort begrenzen, die mittleren hingegen nehmen wieder an Wohllaut zu. Ähnlich werden die übrigen Laute geordnet. Nach ihren Lautelementen richten sich dann die Charaktere (χαρακτῆρες) der Silben. Die langen sind grofsartig (μεγαλοπρεπής), die kurzen nicht. An sie schliefsen sich die Versfüfse an, unter denen solche, in denen lange Silben vorausgehen oder überwiegen, gefälliger (ἀστειότεροι) und würdevoller (σεμνότεροι) sind. Andere, in denen die Kürzen überwiegen, sind einfacher (ἰσχνότεροι) und niedriger (ταπεινότεροι). Ähnlich folgen hieraus dann auch die Werte der Sätze, Perioden und Metren. Nach demselben Gegensatz des Weiblichen und Männlichen und der Vermittlung beider scheiden sich auch in der Musik die Klänge und Rhythmen und Harmonien. Die Klänge sind kräftige (στερεοί) männliche, und schlaffe (ἀνειμένοι) weibliche, und nach deren mannigfaltigen Mischungsweisen bestimmten sich die Tonabstände und Systeme. Auch die Instrumente ordneten sich in ihren verschiedenen Charakteren demselben Gesetze ein, und man richte sich daher auch in der Wahl der sie begleitenden Worte nach der Verwandtschaft. Unter den Selbstlautern entsprechen im allgemeinen die, bei denen man den Mund in Richtung der Gesichtslänge öffnet, dem Männlichen, die anderen, bei denen der Mund in die Breite gezogen ist, dem Weiblichen, ω und ο sind männlich, η und ε weiblich; das α hingegen liege in der Mitte, wie denn auch unter den Dialekten der dorische das weibliche η meide und in das α, also zum Männlichen hin, umforme, während der jonische Dialekt die Kraft des α in das η oder das Weibliche abschwäche. Auch in den Wortgeschlechtern beobachte man, dafs in ihnen die charakteristischen Laute die Führung haben oder am Ende stehen. Mit den Lauten sollen nun auch die von dem gleichen Princip bestimmten Tonintervalle in der Folge von ε, α, η, ω übereinkommen, und wiederum die Mitlauter dem Charakter der Instrumente, das τ beispielsweise dem Klange der Saiteninstrumente entsprechen. Indem endlich die Harmonien sich nach den in ihnen vorherrschenden Intervallen bilden, bestehen auch zwischen ihnen und den

Seelenbeschaffenheiten Ähnlichkeiten, auf denen die pädagogische Wirkung der Musik beruht. Von den Systemen sind die tieferen dem Männlichen, die höheren dem Weiblichen zugehörig; von den Rhythmen sind die mit der Senkung beginnenden sanfter, die mit der Hebung beginnenden erregender, und durch ihre Verbindung mit den Längen und Kürzen des Metrums ergeben sich sehr mannigfaltige Verhältnisse. Unter den Instrumenten sei die Dromete durch ihre Heftigkeit, die Lyra wegen ihrer Tiefe und Rauheit männlich, die klagende und weinerliche phrygische Flöte und die hochgestimmte Sambyke seien weiblich. Aus der Mittellage hingegen neige die Chorflöte und das vieltönige Saiteninstrument mehr zum Weiblichen, während die tiefe pythische Flöte männlich sei, und die Kithara der männlichen Lyra sehr nahe stehe[2]). Habe man die allgemeinen Charaktere erkannt, so liefsen sie sich auch in allem Einzelnen nachweisen. So wird denn jene Dreiteilung nicht nur im männlichen diatonischen, im weiblichen chromatischen und dem mittleren Tongeschlechte wiedergefunden, sondern auch mit den drei Dimensionen des Raumes in Beziehung gesetzt und auf die Gestirne und deren Stellung in der Sphärenharmonie ausgedehnt. Werden vollends die Tonintervalle den einzelnen Sinnen oder den Tugenden verglichen, so kommen dabei so willkürliche und äufsere Analogien zur Verwendung, dafs das ästhetische Interesse, das der Gedanke als solcher beanspruchen kann, gänzlich fortfällt[2]).

Platon hatte sich wohl gehütet, den Gegensatz im Schönen an so konkrete und komplizierte Begriffe, wie das Weibliche und Männliche, zu binden. Das Weibliche durfte dort ohnehin gar nicht in Betracht kommen, weil es das Gleichgewicht der Werte sogleich verschoben hätte. Nur als auf ein Beispiel unter vielen anderen konnte der ganz allgemein gefafste Stilunterschied auch auf das Männliche und Weibliche Anwendung finden. Indem nun aber durch Cicero dieses Beispiel an die Stelle des Principes tritt, führt seine systematische und universelle Anwendung bei Aristides notwendig sowohl zu begrifflichen Schiefheiten wie zu vielem Ungeschicktem im einzelnen. Die zwei Arten des Schönen sind

sich nicht koordiniert, wie es von allgemeinen Kategorien gefordert werden mufs, und die Mittelform, in deren Anerkennung man einen Fortschritt über Platon hinaus anerkennen möchte, entbehrt als blofse Mischform jeder systematischen Berechtigung. Nur aus dem an sich neutralen und doch positiven Charakter des Kosmetischen oder der abstrakten Schönheit hätte eine Begründung der Dreiteilung gewonnen werden können. Indem nun aber die einzelnen Erscheinungen des Schönen aus den verschiedensten Gebieten immer wieder auf den Gegensatz des Männlichen und Weiblichen bezogen werden, wird notwendig jener Eindruck des Kindischen uud Läppischen hervorgerufen, der jeder Erklärung aus der Koordination und Analogie anhaftet, wenn sie das Allgemeine nicht klar kenntlich macht, auf das ihr Wert sich gründen mufs. An sich bleibt Aristides Quintilianus immerhin das nicht geringe Verdienst, den Gedanken der Scheidung des Schönen in seine Arten in umfassenderer Weise an den Thatsachen gemessen zu haben, als es in den einzelnen Disciplinen bisher geschehen war. Dafs der Begriff des Schönen von den Philosophen ohne Berücksichtigung seiner Artbegriffe gebildet war, darin liegt das Unzureichende seiner Entwicklung. Weil diese philosophische Fassung des Schönheitsbegriffes, man mag sie nun formalistisch oder realistisch nehmen, keine Möglichkeit darbietet, die Artbegriffe des Schönen aus ihr abzuleiten, deshalb führen alle diese Versuche der konkreten ästhetischen Kritik über sie hinaus und damit freilich auch auf blofse Analogien hin. Soll aber diese Gliederung des Schönen sich nicht nur auf willkürliche Beispiele gründen, so müssen vor allem die Grenzwerte, zwischen denen sie sich abspielt, eine festere begriffliche Bestimmung finden, als sie in den Vorstellungen des Männlichen und Weiblichen vorlag. Von diesen zwei Charakteren konnte der männliche schon im allgemeinen hellenischen Bewufstsein einen unbedingten Vorzug beanspruchen. Es war in der rhetorischen Auffassung noch weit mafsgebender geworden und in eine so enge Beziehung zum Grofsartigen und Erhabenen getreten, dafs es nicht Wunder nehmen kann, wenn gerade aus diesem

Kreise der rhetorisch-poetischen Kritik nun auch die letzte ästhetische Erkenntnis des Altertums, die Theorie des Erhabenen, hervorgeht.

IV. Longin. Die Theorie des Erhabenen.

Die rationalen Formbestimmungen des Schönen, die Symmetrie, Harmonie, Eurhythmie, Gleichmäfsigkeit und Einheit, die das philosophische Nachdenken entwickelt hatte, und der an sich schon auf ein Endliches gerichtete Begriff der Nachahmung, der das kunsttheoretische Bewufstsein beherrscht, erschweren es dem Altertum, den ästhetischen Gesichtskreis über das Gebiet des Schönen hinaus in die freieren Formen der Phantasie zu erweitern. Als ein Bruch mit allem Herkömmlichen und eine Verirrung des künstlerischen Geistes erschienen Vitruv die romantischen und phantastischen Motive, die von der arabesken Wandmalerei seiner Zeit bevorzugt wurden. Da ein Gemälde ein Bild dessen sei, was ist oder sein kann, eines Menschen, eines Hauses, Schiffes oder der anderen Dinge, an deren Formen und festen Körpergrenzen alles Gestalten sein Vorbild hat, so wären die Alten auch in ihren malerischen Wandverzierungen von einfachen architektonischen Motiven ausgehend zur Darstellung von Gebäuden und Scenerien der Bühne vorgeschritten. In gröfseren Räumen hätten sie wohl auch ganze Landschaften angebracht: Häfen, Vorgebirge, Küsten, Ströme, Tempel, Haine, Berge, Herden und Hirten. Auch Figurenbilder hatten sie in grofsem Stile gemalt, Bildnisse der Götter, Darstellungen der Sagenwelt, die Kämpfe vor Troja, die Scenerie der Irrfahrten des Odysseus und Ähnliches mehr. Ein jedes aber hätten sie nach der Natur der Dinge gemalt. Alles dieses nun, was die Alten dem Vorbilde wirklicher Dinge entnahmen, werde jetzt von dem verdorbenen Geschmack der Zeit verschmäht. Ungeheuer male man an die Wände, anstatt bestimmter Gestalten e n d l i c h e r Dinge. Man male Rohrstengel statt Säulen, aus Giebeln sprossende Ranken, auf denen Figuren sinnlos sitzen, aus Stengeln erblühende Blumen tragen Gestalten, deren

Köpfe bald Menschen, bald wieder Tieren glichen. Dergleichen aber gebe es nicht, und könne es nicht geben, und werde es nicht geben, noch gab es sie je. Der verdunkelte Zeitgeist in seinen unsicheren Urteilen vermöge nicht zu ermessen, was mit der Autorität und dem Gesetze des Schicklichen in Einklang stehe[1]). Ähnliche Freiheiten des Zeitgeschmackes mochten es wohl auch sein, auf die Horaz am Eingange seines Briefes an die Pisonen hinweist, und sein: simplex dumtaxat et unum, steht ganz im Sinne Vitruvs als Pentagramm auf der Schwelle der Kunst[2]).

Nur in einem Begriffe hat die ästhetische Reflexion des Altertums mit Bewufstsein die Grenze jenes Endlichen (res finitae) und damit auch die rationalen Bestimmungen des Schönen überschritten. Nicht nur in der ästhetischen Kritik tritt L o n g i n dem Aristoteles ebenbürtig, ja in Einzelheiten wohl noch glänzender geistreich als der Meister an die Seite. Er erweitert auch durch die Entwicklung der Idee des Erhabenen in so entscheidender Weise den Kreis der überkommenen ästhetischen Grundbegriffe, dafs die bisherige Begründung dieser Vorstellungen durchaus unzureichend werden mufste.

Durch welche Mittelglieder Plotin bestimmt worden ist, seiner Schrift den Titel: über das Erhabene (*περὶ ὕψους*)[3]), zu geben, während man nach der sprachlichen und begrifflichen Überlieferung vielmehr die Fassung: über das Grofse (*περὶ μεγάλων*), erwarten müfste, ist wohl nicht mit Sicherheit zu bestimmen, da die Schrift des Kekilios, auf die sich Longin beruft, nicht erhalten ist[4]). Vereinzelt trifft man zwar auch in anderen Schriften des späteren Altertums diesen ungewöhnlichen Sprachgebrauch an, wenn beispielsweise Dionysios von Helikarnafs den aus drei Längen bestehenden Versfufs bedeutend und hoch (*ὑψηλός*) nennt; aber schon wenn Dio Chrysostomos seine Rede über die Schönheit mit den Worten beginnt: Wie hoch (*ὑψηλός*) und wie jugendschön ist dieser Jüngling, so kann es zweifelhaft sein, ob hier das Wort die historische Bedeutung „hochgewachsen" oder die ästhetische „erhaben" hat[5]). Es ist wohl anzunehmen, dafs sowohl sachliche wie äufsere Einflüsse für diesen Wechsel der Terminologie bestimmend waren,

dessen tiefere Begründung sich zunächst freilich nur dadurch kundgiebt, dafs die einmal formulierte Bezeichnung so sehr einleuchtet, dafs sie für die ganze Folgezeit festgehalten wird. Es ist vielleicht eine Rückwirkung der lateinischen Ausdrucksweise auf die griechischen Autoren anzunehmen, die das Studium römischer Schriftsteller, namentlich Ciceros, mit sich führte. Die Worte sublimis und excelsus sind dort in ihrer übertragenen ästhetischen Bedeutung und als Übersetzung des griechischen „grofs“ oder „grofsartig“ ganz geläufig, und darüber, dafs mit dem Begriffe des Erhabenen nichts anderes gemeint sei, als was man bisher durch den Begriff der Gröfse bezeichnet hatte, beläfst Longin keinerlei Zweifel, da er die Worte: grofs, hoch, tief und andere mehr, nicht nur abwechselnd und gleichbedeutend gebraucht, sondern der herkömmliche Ausdruck „grofs“ ihm in der Diktion auch noch der bedeutend geläufigere ist. Sieht man von anderen möglichen, wie etwa christlichen Einflüssen ab, so mufste schon das vorwaltende rhetorische Bewufstsein darauf hindrängen, diese ästhetische Kategorie, an deren Darstellung man das höchste Ziel und den sichersten Erfolg des Redners gebunden dachte, von dem viel allgemeineren und darum rhetorisch weit zu blassen Ausdruck „grofs“ abzugrenzen. Das griechische sprachliche Bewufstsein ebensogut wie die Theorie des Philosophen hatte die Gröfse nicht nur als Zubehör alles Schönen betrachtet, sondern Aristoteles hatte noch insbesondere dem Begriff eine sehr mifsliche Vieldeutigkeit gegeben, indem er ihn einerseits als konstitutiven Grundbegriff für die Tragödie, sodann als Element des Schönen und endlich in rhetorischem Sinne verwendet. In der rhetorischen Denkweise ist aber auch Longin, so weit er auch an Geist die Rhetoren überragt, durchaus befangen. Das höchste Ziel, das er sich setzt, ist ganz das übliche: die praktische Unterweisung des Redners, und der Begriff der Nachahmung hat auch bei ihm jene rhetorisch-pädagogische Bedeutung, der Übung an dem Vorbilde berühmter Dichter und Redner[1]). So fand denn Longin auch zunächst in der Rhetorik selbst die Veranlassung, dem Begriff des Erhabenen eine besondere Untersuchung zu widmen, deren Verdienst zu

einem Teile auch gerade darin besteht, die Unklarheiten und Miſsverständnisse, die Aristoteles veranlassen muſste, auszuschlieſsen. Die Schrift hat im einzelnen durch das schlagend Geistreiche und scharf Pointierte etwas Modernes und erinnert an Lessing. Der streng sachliche Gedankengang und Inhalt jedoch bezeugen überall die gute aristotelische Schulung, und die gehobene Stimmung der Diktion steht Plotin am nächsten. Man bedauert, daſs diese Schrift nicht einen Übersetzer in Wieland fand, er hätte hier nicht, wie bei Horaz, das Beste hinzuthun dürfen.

Das Erhabene, das ist die Voraussetzung, über die in den rhetorischen Lebenskreisen Longins kein Zweifel besteht, bildet den Gipfel alles dessen, was in Dichtung und Rede erreicht werden kann. Das Auſserordentliche (ὑπερφυᾶ) wirke aber nicht, wie andere Bestandteile der Rede, überzeugend, sondern ergreifend (ἔκστασιν) auf den Zuhörer ein; denn das Bewunderungswürdige (θαυμάσιον) überbiete (κρατεῖ) durch das Erstaunen, das es erregt (ἐκπλήξει), schlechthin (πάντῃ) das Belehrende, wie auch das Anmutende (πρὸς χάριν) der Rede. Das Erhabene überlasse nichts mehr unserem eigenen Willen, sondern mit widerstandsloser Gewalt breche es über den Hörer herein[1]). Longin hat das Plötzliche und Gewaltsame, das negative Moment im Erhabenen, und seinen Gegensatz zu allem bloſs Überredenden, und damit auch zum Schönen, treffend bestimmt.

Das Erhabene wirkt zweitens isoliert. Die umsichtige Erfindung, die Ordnung der Gegenstände, die maſsvolle Verteilung in der Rede trete nicht an einem oder zwei Punkten, sondern allenfalls erst aus ihrem ganzen Gewebe hervor. Das Erhabene hingegen, wenn es nur an rechter Stelle eingreift, gehe wie ein Sturmwind über alles hin und erweise die volle Kraft des Redners[2]).

Meisterhaft kurz und sicher sind diese Bestimmungen unmittelbar dem Erfahrungsurteil entnommen. Sie veranlassen Plotin zunächst zur Ausscheidung einiger Scheinwerte, die den Prozeſs des Erhabenen schädigen. Dem Einwande, es lasse sich hierüber, über das Hohe und über das Tiefe (ὕψους ἢ βάθους), nichts kunstmäſsig überliefern, da es ausschlieſslich

eine Naturgabe der Groſssinnigen (μεγαλοφυής) sei, begegnet Longin treffend mit der Einschränkung: nichtsdestoweniger erfordere gerade das Groſse (τὰ μεγάλα) am meisten sowohl Sporn als Zügel, und gar vieles, was scheinbar bloſse Naturgabe sei, müsse thatsächlich erst durch die Kunst erworben werden[1]).

Ausgeschieden wird zunächst das Hypertragische (παρατράγῳδα) des Schwulstes (ὄγκος). Er verhülle und verwirre, statt zu verstärken, und schlage alsbald aus dem Furchtbaren in das Verächtliche um. Denn wenn auch die Tragödie bei ihren von Natur mächtigen (ὀγκηρῷ) Stoffen stellenweis ein gewisses hochtrabendes Pathos (στόμφος) nicht ausschlieſse, so sei doch alles über das Maſs Geschwollene (οἰδεῖν) vom Übel. Nichts ist trockener als ein Wassersüchtiger. Will das Geschwollene das Erhabene noch überbieten, so sinkt das Kindische (μειρακιῶδες) im Gegenteil zum Kleinlichen hinab, indem es in schulmäſsiger Weise durch ein Zuvielthun im Auſserordentlichen und Künstlichen und vornehmlich im Schönen (τοῦ ἡδέος) frostig wird. Dazu tritt als Drittes das Wütige (παρένθυρσον) der unpassenden und inhaltsleeren oder maſslosen Leidenschaften, die man ohne Zweck wie ein Schüler im Rausche schalten läſst. Das Frostige (ψυχρός) endlich lähme das Erhabene durch Haschen nach neuen Gedanken und durch gesuchte und unpassende Bilder oder Vergleiche[2]). Diese Fehler entspringen alle aus der Jagd nach dem Neuen (καινόσπουδον), so daſs auch hier das Übel aus derselben Quelle wie das Gute flieſse.

Nichts von jenen sogenannten Gütern der Welt sei erhaben, gelte doch ihre Verachtung vielmehr als erhaben. Durch das wahrhaft Erhabene hingegen werde auch unsere Seele ihrerseits naturgemäſs erhoben (ἐπαίρεται). Sie gewinnt eine stolze Weihe und wird von Freudigkeit und Selbstschätzung erfüllt, als hätte sie selbst das erzeugt, was sie doch nur hörte[4]). Auch hier ist das Verschmelzen des Subjekts mit dem Objekt und der hierdurch bedingte Wechselbegriff des Erhabenen und des Erhebenden von Longin in aller Klarheit erkannt.

Wahrhaft erhaben ist in der Rede, was einen so groſsen Tiefsinn (ἀναθεώρησις) erschlieſst, daſs ihm schwer, ja wohl

unmöglich zu widerstehen ist. Es haftet daher auch fest im Gedächtnis und ist schwer aus ihm zu tilgen. Überhaupt ist anzunehmen, wahrhaft erhaben sei, was immer und allen gefällt (διὰ παντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν). Die Allgemeingültigkeit des Erhabenen wird so gleichsam aus der Tiefe der geistigen Erregung hergeleitet, die keinen Widerspruch duldet und alle individuellen Gegensätze ausgleicht[1]).

An diese objektiven Bestimmungen der Gröſse knüpft nun Longin eine Scheidung des Wesentlichen und Nebensächlichen im Bereiche des Erhabenen an. Aristoteles hatte dieses unterlassen, und die Rhetorik hatte infolge dessen den Begriff des Erhabenen auf eine Kollektion einzelner rhetorischer Formen reduziert. Auch Longin nimmt zwar noch fünf Quellen des Erhabenen an, aber von ihnen treten zwei bei ihm so unbedingt in den Vordergrund, daſs die übrigen in die ihnen gebührende Nebensächlichkeit zurückgestellt werden. Das Erste und Maſsgebende (κράτιστον) ist die Gröſse des Gedankens (τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἁδρεπήβολον); das andere aber ist die rüstige, von Begeisterung getragene Leidenschaft (σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος). Nur diese zwei wesentlichen Elemente des Erhabenen sind naturwüchsig (αἰθιγενεῖς), die anderen hingegen stammen aus der Kunst.

Von den drei übrigen Quellen sind zwei die bekannten rhetorischen Kunstformen: erstens das Bilden (πλάσις) rhetorischer Figuren (σχημάτων), die teils zu der Gedankenbewegung (νόησις), teils zum sprachlichen Ausdruck (λέξις) gehören; zweitens eine edle Sprache, die sich in Auswahl der Worte und in der übertragenen oder kunstmäſsigen Rede zeigt. Die letzte Quelle des Erhabenen endlich ist überhaupt unrichtig in Nebenordnung gebracht, da sie, wie Longin selbst angiebt, alle bisherigen Formen zusammenschlieſse. Sie besteht in dem Bedeutenden (ἀξιώματι) und Gehobenen (διάρσει) des ganzen Aufbaues der Rede[2]).

Sieht man von den rhetorischen Kunstformen, die überhaupt nicht für sich den Eindruck des Erhabenen zu bewirken vermögen, ab, so teilt Longin den Begriff in das Erhabene des Geistes und das Erhabene der Leidenschaft oder der Kraft ein. Obwohl er auf diese Gliederung nur durch seinen

beschränkten rhetorischen Gesichtskreis hingeführt sein kann, so bleibt doch ihre Bedeutung keineswegs auf die Rhetorik begrenzt. Er erkennt vielmehr einerseits an, dafs beide Formen in der Natur und nicht in der Kunst wurzeln, und er nimmt andererseits für das Erhabene des Geistes oder der Gedanken, als deren Inhalt sehr verschiedenartige Vorstellungen in Anspruch, von deren besonderer Natur es abhängt, ob dem Gedanken Erhabenheit zukommt. Die zunächst freilich rhetorische Theorie greift dem Gehalte nach in dem Mafse über die Rhetorik hinaus, als auch schon jene scharfe Scheidung des Wesentlichen und Unwesentlichen nicht mehr in ihrem Geiste ist. Keine dieser beiden Grundformen des Erhabenen dürfe vernachlässigt werden; denn das Erhabene und das Leidenschaftliche sei keineswegs identisch und immer verbunden und gemeinsam bedingt. Es gebe Leidenschaften, die weit entfernt davon, erhaben zu sein, vielmehr als niedrig gelten, wie Kummer, Leid, Furcht. Wiederum gebe es auch viel Erhabenes ohne alle Leidenschaft, wie wenn der Dichter nur schildernd sagt: „Ossa zu höh'n auf Olympos, gedachten sie, und auf den Ossa Pelion — um den Himmel zu stürmen", und wenn er dann das noch Gröfsere hinzufügt: „Und sie hätten's vollbracht" —. Auch die Preis-, Prunk- und Lobreden enthalten vielerlei Prächtiges (ὄγκος) und Erhabenes (ὑψηλός) ohne alle Leidenschaften. Andererseits ist freilich auch nichts so grofs in der Rede (μεγαλήγορον), als eine edle Leidenschaft am rechten Ort, die aus gotterfülltem Geiste die Worte begeisternd durchweht[1]).

Gehören zum Erhabenen der Gedanken, als deren Inhalt, hiernach die verschiedensten Formen erhabener Vorstellungen, das räumlich und zeitlich Erhabene so gut wie das Erhabene der Kraft, so behindert der rhetorische Gesichtspunkt Longin jedoch, auf diese objektiven Unterschiede des näheren einzugehen. Er giebt vielmehr, indem er einen Gedanken aus einer seiner früheren Schriften citiert, seiner Theorie scheinbar eine sehr auffallende subjektive Wendung: Ich habe bereits anderwärts geschrieben: Das Erhabene sei der Widerhall der Grofssinnigkeit (ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα). Daher könne auch das Denken für sich, auch ohne dafs

es in der Rede einen Ausdruck findet, Bewunderung erregen, weil in ihm selbst schon eine Grofssinnigkeit liege. So übertreffe das Schweigen des Ajas in der Unterwelt an Erhabenheit alles, was er hätte sagen können[1]). Man darf wohl annehmen, dafs dieser Gedanke Longins in gleicher Richtung mit der Auffassung der Gröfse bei Plotin liegt, nach der das wahrhaft Grofse nur die Gröfse der Kraft und der Innerlichkeit war. Man würde jedoch viel zu weit gehen, wenn man aus jenem Satze Longins schon eine ähnliche Theorie der Subjektivität des Erhabenen herauslesen wollte, wie sie Kant später begründet hat. Der Ausspruch Longins hat keine theoretische, sondern eine pädagogische Tendenz. Er meint nicht etwa, alles werde erst dadurch erhaben, dafs wir ihm unsere Denkart unterschieben, oder das Erhabene an sich sei ein blofser Widerhall des Innern. Er meint vielmehr nur die erhabenen Gedanken seien der Widerhall oder die Folge einer grofsen Gesinnung, und er will nur den Weg angeben, auf dem man am sichersten zu diesem Vorzuge, über grofse Gedanken zu gebieten, gelangt. Ihre natürliche Quelle sei die Gröfse der Gesinnung, die daher auch schon an sich erhaben sein könne, wie das Schweigen des Ajas beweise. Die Gröfse des Gedankens weise auf ihre Quelle zurück und beleuchte damit ein noch bei weitem Erhabeneres, als es der einzelne Gedanke sei. Um dem Parmenio eine solche Antwort zu geben, müsse man eben ein Alexander sein. So schildere Homer zwar unmittelbar die Gröfse der Zwietracht, aber man möchte doch auch sagen, sein Mafsstab, der Abstand von Erde und Himmel, bemesse hier nicht weniger Homer selbst als die Zwietracht[2]).

Der Mafsstab (*μέτρον*) ist es, was die Erhabenheit verleiht; durch ihn wird direkt die Zwietracht erhaben, indirekt nur, wenn auch vielleicht in höherem Mafse, Homer. Es kommt beim Erhabenen darauf an, dafs der Mafsstab den Gegenstand über alle Grenzen erweitert. Die Schilderung der Achlys bei Hesiod sei nicht erhaben. Er stelle den Dämon nicht furchtbar (*δεινόν*), sondern häfslich (*μισητόν*) dar. Es fehlt hier die Gröfse. Wie grofs hingegen stelle Homer die Götter hin (*μεγεθύνει*), wenn es heifst: „Weit wie der spähende Blick in

nebelnde Ferne, — so weit heben zum Sprung sich der Göttinnen flüchtige Rosse.“ Der Dichter messe den Sprung der Rosse mit einem kosmischen Maſse (*κοσμικῷ διαστήματι*), und man sehe es: für einen zweiten wird die Welt keinen Raum mehr haben [1]). Hier kommt die Objektivität des Erhabenen, die selbst durch die Welt nicht begrenzte (*οὐκέτ' εὑρήσουσιν ἐν κόσμῳ τόπον*) Gröſse der Vorstellung zu voller Geltung.

Daſs das Erhabene in der alles übertreffenden Gröſse liege, führt Longin später des genaueren dahin aus: Dieses unter anderem wollen wohl alle jene göttergleichen Männer, die dem Gröſsten nachtrachten und alles Einzelne darüber verachten, uns zu verstehen geben, daſs die Natur den Menschen nicht gering oder unedel geachtet habe, sondern ihn auf einen groſsen Schauplatz gestellt habe, indem sie ihn in das Leben und in dieses ganze All einführte. Zuschauer sollte er aller ihrer Werke werden und ein ehrliebender Mitkämpfer. Daher habe sie in unsere Seelen jene unwiderstehliche Liebe (*ἄμαχον ἔρωτα*) zu allem Groſsen und über uns hinausragendem Göttlichen gelegt. Daher genüge dem menschlichen Sinne und seiner Vernunft auch die ganze Welt nicht, sondern seine Gedanken schweifen selbst noch über die alles umfassenden Grenzen hinaus (*ὅρους ἐκβαίνουσιν*). Man brauche nur zu beachten, welches Übergewicht in allen Dingen des Lebens das Ungemeine und das Erhabene und das Schöne habe, um zu erkennen, wozu der Mensch geboren sei. Daher sei es denn wohl ganz natürlich, daſs wir ein kleines Wässerlein, es mag noch so klar und nützlich sein, nicht bewundern, wohl aber den Nil und die Donau und den Rhein, weit mehr aber den Ozean [2]). Auf eine natürliche Liebe zu allem Groſsen also wird der Eindruck des Erhabenen von Longin zurückgeführt, mag die Gröſse nun im Subjekt oder im Objekt der erhabenen Rede liegen. Wie in jenen Beispielen, entsprechend ihrer räumlichen Anschaulichkeit, vornehmlich der Inhalt des Gedankens das Erhabene ist, so geht es hingegen bei inhaltlich-dynamischen Vorstellungen leicht auf das Subjekt und die Ursache über. So erscheint in dem Citat aus der Genesis schon der Juden Gesetzgeber, der das

Wort überlieferte, im Lichte dieses Gedankens als „durchaus kein gemeiner Mann“ (οὐχ ὁ τυχὼν ἀνήρ), und die Erhabenheit des Wortes selbst fällt auf Gott zurück, der es sprach (τοῦ θείου δύναμιν κατὰ τὴν ἀξίαν ἐχώρησε). „Gott sprach“, was sprach er? „Es werde Licht“, und es ward; „es werde die Erde“, und sie ward. — Mit diesem Beispiel geht dann Longin auch auf die zweite Form des Erhabenen, auf das Erhabene der Leidenschaft über. Wie jene Schöpfungsworte die Erhabenheit der Macht (δύναμις) Gottes veranschaulichen, so wird die Heldengröſse (ἡρωϊκὰ μεγέθη), der wahre Ajas-Mut (ἀληθῶς τὸ πάθος Αἴαντος) durch das Gebet offenbar: „Vater Zeus — schaff' Licht und Heitre des Tags, und gieb mit Augen zu schauen, Nur im Licht verderb' uns, da dir's nun also geliebet!“ Eben diese Erhabenheit der Leidenschaft leuchte dann in der Schilderung der Kämpfe auch aus dem Dichter selbst hervor. Wie ein Sturmwind (οὔριος) geselle sich Homer den Kämpfenden zu (συνεμπνεῖ τοῖς ἀγῶσιν) und erdulde selbst, was er singt (οὐκ ἄλλο τι αὐτὸς πέπονθεν). Diese Erhabenheit der Leidenschaft des Dichters führt Longin dann auch auf den Gegensatz der Ilias und Odyssee. In der Mythenliebe des Alters finde hier die Abnahme einer groſsen Natur ihren Ausdruck. Dort sei der ganze Körper des Gedichtes Handlung und Kampf, hier alles Erzählung, und der Dichter selbst gleiche der untergehenden Sonne, an Gröſse derselbe (παραμένει τὸ μέγεθος) noch, nicht aber an Kraft (σφοδρότης). Der Ton jener Iliasgedichte sei hier nicht mehr gewahrt, auch nicht jene ebenmäſsige Erhabenheit (ὕψη), die nie einen Nachlaſs zeigt; auch nicht jener Strom sich bekämpfender Leidenschaften, noch auch jene bewegliche und kluge, aus der Wahrheit selbst geschöpfte Fülle der Bilder (φαντασίαι). Wie der Ozean sich nur in sich selbst zurückzieht, wenn er seine alten Maſse verläſst, so zeige sich die Ebbe des Erhabenen bei Homer auch nur in jenen Erfindungen und unglaublichen Irrfahrten der Odyssee. „Ich rede vom Alter, aber vom Alter Homers“ [1]).

Während Longin das Erhabene der Leidenschaft bisher nur durch das Erhabene des Inhaltes der Gedanken vermittelt aufwies, zeigt er nun, daſs es sich auch auf dem

Wege der Form und Anordnung der Vorstellungen darstellen lasse. Durch Auswahl und Zusammenführung der hervorstechendsten und treffendsten (*καιριωτάτων*) Züge giebt man ihnen gleichsam eine geschlossene Körperlichkeit (*ἕν τι σῶμα ποιεῖν*) und drängt sie zu einer Gesamtwirkung zusammen (*πυκνώσει*). Der Effekt des Erhabenen hängt hierbei teils von der Art der Auswahl (*ἐκλογή*), teils von der Art der Zusammenfügung (*ἐπισύνθεσις*) ab. In dieser Weise habe Sappho ihrer Liebesleidenschaft den Ausdruck der Erhabenheit gegeben. Seele, Leib, Gehör, Zunge, Augen, Haut, alle diese so verschiedenartigen Dinge zieht sie herbei; das Entgegengesetzte stöfst ihr zugleich zu: sie friert, brennt, ist thöricht und klug, sie fürchtet, stirbt sogleich. Nicht etwa eine Leidenschaft, ein Sammelplatz aller Leidenschaften ist in ihr [1]). Ein Gleiches liege in der Schilderung des Seesturmes bei Homer vor. Dieses Nach- und Nebeneinander des Vielen und Verschiedenen bedinge den Eindruck des Grenzenlosen und damit auch des Erhabenen. Der Dichter, sagt Longin, führe das Furchtbare (*δεινόν*) nicht auf einen Punkt zusammen (*οὐκ εἰς ἅπαξ παρορίζει*), sondern jederzeit, bei jeder Woge sei das Verderben da [2]).

Bevor Longin von diesen konstruktiven Bestimmungen des Erhabenen zur Besprechung der Einzelformen der Rhetorik übergeht, die der Steigerung des Ausdruckes dienen, benutzt er den Begriff der Erweiterung (*αὔξησις*), um auf einen Artunterschied des Erhabenen selbst hinzuweisen. Er unterläfst es nicht, dabei hervorzuheben, dafs alle diese rhetorischen Formen, wenn sie nicht mit einem an sich schon erhabenen Gegenstande verbunden, sondern für sich (*χωρὶς ὕψους*) gebraucht werden, unzulänglich sind (*οὐδὲν τέλειον*). Man nehme dann gleichsam den Leib ohne die Seele, und die Wirksamkeit der Formen würde abgeschwächt und leer, wenn die Kraft des Erhabenen sie nicht unterstütze. Es sei daher auch falsch, wenn die Kunstschriftsteller (*τεχνογράφοι*) definieren: die Erweiterung sei eine Redeform, die einer Sache Gröfse giebt. Diese Definition würde ebensogut vom Erhabenen, von den Leidenschaften und von den Redefiguren gelten, denn sie alle verleihen der Rede irgendwie

Gröfse. Ihr Unterschied aber bestehe darin: das Erhabene (ὕψος) sei eine Erhebung (ἐν διάρματι) der Rede, die Erweiterung hingegen eine Vermehrung (ἐν πλήθει); jene kann auch durch einen einzigen Gedanken geschehen, diese nur durch eine Vielheit[1]).

Durch den Zutritt dieser erweiternden Fülle entsteht nun im Erhabenen der Sprache selbst ein Unterschied. Weit, wie das offene Meer, ergiefse sich zwar immer die Gröfse, aber der Natur der Sache nach wird der Redner hierin leidenschaftlicher sein, und feuriger und zornentbrannt; ein anderer hingegen, ruhig in Fülle (ὄγκῳ) und grofsartiger Würde (μεγαλοπρεπεῖ σεμνότητι), würde zwar darum noch nicht kalt, aber doch auch nicht so zündend sein. Diesen Gegensatz repräsentieren nach Longin in voller Reinheit und daher auch gleicher Erhabenheit Demosthenes und Platon. In gewissem Grade nur, und nicht in voller Ebenbürtigkeit hingegen zeige sich der Gegensatz auch innerhalb des Rhetorischen selbst in Demosthenes und Cicero. So findet die Vergleichung der zwei Redner ihren begrifflichen Abschlufs erst durch die Charakteristik Platons. Demosthenes sei im Erhabenen meist kurz, Cicero breitströmend (ἐν χύσει). Der Grieche sei, wie er alles mit Kraft und in rascher, starker Gewalt entzündet und fortreifst, dem Sturm und Wetterstrahl zu vergleichen. Cicero hingegen sei wie eine um sich greifende Feuersbrunst, die sich an allem nährt, alles vor sich aufrollt und so durch Fülle in Brand erhalten, und nach verschiedenen Seiten hin gewandt, verschieden nach Ort und Zeit angefacht wird. Demosthenes' Gelingen im Erhabenen beruhe auf den Verstärkungen und den heftigen Leidenschaften, in denen er den Zuhörer erschüttert. Der Redeflufs (χύσις) hingegen passe vorzüglich dahin, wo man gewinnend sein will, für kunstreiche Ausführungen, Schlufspartien, Abschweifungen und beredte und preisende Ausführungen oder Mitteilungen aus der Naturlehre. Platon hingegen, obwohl er, wie gesagt, einem geräuschlos hinfliefsenden Strome gleiche, sei dennoch um nichts weniger erhaben[2]).

So hat Longin durch die strengere Unterscheidung der Gröfse oder Erhabenheit und der Fülle, bei der sich sein

Tadel mit Recht wohl auch gegen Aristoteles richtet, durchaus zutreffend und scharfsinnig entwickelt, dafs jene rhetorisch-kosmetischen Formen zwar nicht das Erhabene konstituieren können, wohl aber durch ihren Zutritt das Erhabene zum Grofsartigen und Prächtigen hin abwandeln, freilich aber auch unter Umständen dadurch abschwächen können.

Nachdem Longin diesen begrifflich systematischen Teil des Buches mit der üblichen Ermahnung, sich durch Nachahmung berühmter Muster zum Erhabenen den Weg zu bahnen, beschlossen hat[1]), geht er auf einzelne Kunstformen über, die mit mehr oder weniger Erfolg die erhabene Darstellung unterstützen können. Es sind die üblichen rhetorischen loci, die Longin zwar immer geschmackvoll durch Beispiele erläutert, jedoch dabei nur gelegentlich durch einzelne Bemerkungen Seiten des Erhabenen selbst beleuchtet. An die Besprechung der Fiktionen und Apostrophe knüpft er eine Ausführung des aristotelischen Gedankens: dafs die kosmetischen Elemente und die Leidenschaft sich gegenseitig unterstützen, indem die Leidenschaft dem Rhetorischen das Befremdende nehme, und das Rhetorische wieder die Leidenschaft glaubhaft mache. Wie schwächere Leuchten am Himmel verblassen, wenn die Sonne heraufstrahlt, so beschatte das sich überallhin verbreitende Erhabene auch die rhetorischen Kunstformen. Wenn die Leidenschaften wie Ströme sich ergiefsen, dann sei die Zeit da für die Metaphern. Hier würden sie, wie notwendig in ihrer Fülle, mit fortgerissen[2]). Die Versetzung der Worte aus ihrer übliche Stellung gebe der leidenschaftlichen Rede ihre Natürlichkeit. Dann erst sei die Kunst vollendet, wenn sie als Natur erscheint, und wenn Natur ihr Ziel erreiche, dann habe im Verborgenen Kunst gewirkt[3]). Diese Kunstformen stehen alle dadurch in engerer Beziehung zum Erhabenen, dafs sie die Leidenschaftlichkeit veranschaulichen, und Longin beschliefst daher ihre Besprechung mit dem Satze: Die Leidenschaft hat in demselben Mafse Anteil am Erhabenen, wie das Sittliche am Schönen (ἡδονῆς).

Damit ist denn auch die von den Bestimmungen Longins überall vorausgesetzte Scheidung der Begriffe des Erhabenen und

Schönen mit Bewufstsein ausgesprochen. Die philosophisch-ästhetische Theorie des Altertums, die fast ausschliefslich das Schöne berücksichtigt hatte, ist nun auch begrifflich als zu eng erwiesen, nachdem sie thatsächlich den konkreten Anforderungen gegenüber, die der Kritik gestellt waren, schon die Teilnahme eingebüfst hatte.

Mit den Regeln für den Gebrauch der Worte betritt denn auch die Untersuchung Longins das besondere Gebiet des Schönen: denn schöne Worte (καλὰ ὀνόματα) seien recht eigentlich das Licht des Geistes, und die Übertragungen der Worte gehören wie anderes mehr, zu den Schönheiten der Rede (τὰ καλα ἐν λόγοις)[1]). Dieser Gegensatz des Schönen und Erhabenen in der Rede führt dann abermals zu einer vergleichenden Beurteilung zweier Redner, jetzt des Hyperides und Demosthenes, in der eine ganze Reihe verwandter oder nach der anderen Richtung hin abgezweigter Kategorien dem Schönen an die Seite und in den Gegensatz zum Erhabenen treten. Für Hyperides spreche eine Fülle von Vorzügen, deren jeder in seiner Weise nahezu an das Vollendete reiche: Wohllaut der Sprache, die Anmut (χάριτες), das Weiche, die Schönheit des Ethischen (τὸ ἠθικὸν μετὰ γλυκύτητος), eine Unmenge des Witzigen (ἀστεϊσμοί), das Edle (εὐγένεια), die kampfgewandte Ironie (εἰρωνείας εὐπάλαιστρον), ein feiner attischer Spott (σκώμματα), viel Lächerliches (κωμικόν) und scherzhaft Treffendes, und der unnachahmliche Liebreiz in allem (ἐπαφρόδιτον). Im Mitleiderregen (οἰκτίσασθαι) sei er geschickt, an Erfindungen (μυθολογῆσαι) reich, und beweglichen Geistes (ὑγρῷ πνεύματι) zu jeder Wendung bereit.

Alle diese Vorzüge fehlten zwar dem Demosthenes, aber auch ihnen fehle, so viele ihrer sind, die Gröfse. Sie kämen aus nüchternem Herzen und liefsen, selbst kraftlos, den Zuhörer unbewegt. Demosthenes hingegen besitze in höchstem Mafse eine angeborene Gröfse und den Ton einer zur höchsten Vollendung gelangten Erhabenheit; dazu lebensvolle Leidenschaft, Fülle und Gegenwart des Geistes, und daher das Höchste: eine allen unerreichbare Gewalt und Kraft. Da er nun diese göttlichen Gaben, denn sie menschlich zu nennen wäre vermessen, insgesamt an sich gezogen habe, so

übertreffe er mit den Vorzügen, die er besitze, zu jeder Zeit alle, und die er nicht besitze, übertöne und überstrahle er doch an den Rednern aller Zeiten[1]). Die Vollendung der Ausführung gehöre zu den Werken der Kunst, das Erhabene hingegen zur Natur. Die Kunst strebe dem Menschlichen nach, die Rede aber besitze der Mensch von Natur, und daher strebe denn auch sie über das Menschliche hinaus das Erhabene an, das uns nahehin zur Gröfse der Gottheit erhebe[2]).

Das Erhabene ist die einzige ästhetische Kategorie, die das Altertum, wenn auch nicht streng begrifflich aus ihren letzten Ursachen abgeleitet, so doch in ihrer Allgemeinheit aufgefafst und in ihren wesentlichsten Merkmalen durchaus zutreffend bestimmt hat. Es bedurfte der praktischen Interessen der Rhetorik und der ganz ungewöhnlichen ästhetischen Begabung Longins, um das Nachdenken so dauernd in den Dienst eines einzelnen ästhetischen Problems zu stellen, das sich dem Herkommen nach an diesen Fragen nur gelegentlich versuchen durfte. Mit diesem letzten bedeutenden Erwerb der Ästhetik des Altertums ist jedoch auch der begriffliche Boden ihrer Entwicklung verlassen. Nicht dem Schönen mehr, sondern dem Erhabenen spricht die Rhetorik den unbedingten Vorzug des Wertes zu. Das Schöne hingegen war in begrifflicher Eindeutigkeit nur in dem engeren Sinne der sinnfälligen Schönheit erkannt. Es bietet in seinen abstrakten rationellen Merkmalen weder einen Anknüpfungspunkt, um die mannigfaltigen Formen der Schönheit selbst zu begründen, noch um einen höheren Begriff zu gewinnen, durch den sich das Erhabene und das Lächerliche ihm zuordnen liefse. Erst die Weltauffassung, die aus dem Christentum erwuchs, giebt dem Gegensatz von Schein und Wesen die Tiefe, die es gestattet, auch den Schein als eine Wahrheit anzuerkennen, und erst sie sichert dem ästhetischen Geiste jene Bedeutung, die Platon weit vorblickend erschaute, wenn er von der Schönheit urteilt: ihr allein sei das Los dahin gefallen, das Scheinhafteste und zugleich das Liebenswerteste zu sein.

Verzeichnis der Belegstellen zu den einzelnen Seiten des Buches.

Seite

1 [1]) Platon. Lys. 214 A.

4 [1]) Hesiodi carm. rec. Flach. Lips. 1878. Th. 585: *καλὸν κακὸν ἀντ' ἀγαθοῖο.* 602. Op. 88.

6 [1]) Th. 17: *καλήν τε Διώνην.* 194: *καλὴ θεός.* Op. 63: *καλὸν εἶδος* Th. 201. 120. [2]) Th. 339: *καλλιρέεθρος.* 343: *ἐΰρρείτης.* Op. 737. Th. 351: *Καλλιρόη.* 250: *εὐειδής.* 254: *εὔσφυρος.* 507: *καλλίσφυρος.* 364: *τανύσφυρος.* Anthol. ed. Dübner. Paris 1864. V. 94. [3]) Hes. Op. 75: *καλλίκομος.* Th. 240: *ἠϋκόμοιο.* Op. 300. Th. 255: *ἐΰστέφανοι.* Th. 960: *καλλιπάρῃον.* 907. 911.

7 [1]) Op. 198: *χρόα καλόν.* Th. 63. 68. 22. [2]) Op. 63. [3]) Anthol. IX, 608.

8 [1]) Th. 22. [2]) Op. 781. 783. 317.

9 [1]) Th. 906. Op. 57, 702. 320. 36.

10 [1]) L. Schmidt, Die Ethik der alten Griechen. Berlin 1882. I. S. 289. Op. 3. 56. 352. 240.

12 [1]) Vgl. Ebeling, Lex. Hom. Lips. 1885; Bergk. poet. lyr. Ed. IV. Lips. 1882. Archilochos. 184.

13 Homer. Il, IX, 447: *Ἑλλάδα καλλιγύναικα.* Od. XIII, 412. [2]) Il. IX, 140. 282. II, 673. XX, 233. Platon, Symp. 180 A. Od. XI, 522. 310.

14 [1]) Hymn. Hom. rec. Baumeister. Lips. 1877. VI, 1. Od. VIII, 320. Il. XVIII, 383. Od. VI, 108. [2]) Od. XVII, 307. *καλὸς μὲν δέμας.*

15 [1]) Od. XVII, 347. Il. XV, 404. II, 204. 273. XXIV, 425. VII, 282. [2]) Od. XXIV, 194: *ἀγαθαὶ φρένες.* III, 266: *φρεσὶ ἀγαθῇσιν.* Il. VI, 162. IX, 341. Od. XVI, 398. XIV, 421.

17 [1]) Od. XXIV, 17: *ἄριστος ἔην εἶδός τε δέμας τε.* Il. XXIV, 632: *ὄψιν τ' ἀγαθήν.* [2]) Il. III, 39: *εἶδος ἄριστε.* 44: *καλὸν εἶδος.* XVII, 142. [3]) Platon, Alk. II. 148 E.: *θυσίας καλλίστας.* 149 A.: *ἀνάπηρα θύουσιν.*

Seite

18 1) Il. XXII, 71: νέῳ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν. 73: πάντα δὲ καλὰ θανόντι περ. 2) Od. I, 370. IX, 3. H. Hom. III, 479. Od. XVIII, 255. XIX, 128. 3) Od. XXI, 117. II, 117. VII, 111.

19 1) Od. XVII, 381. VIII, 166. 2) Il. IX, 615. XXI, 440. VI, 326. Od. VII, 159. VI, 39. XVII, 583. XV, 10. III, 69.

20 1) Il. XIX, 79. Od. VIII, 549. VI, 39. XVII, 583. 2) Od. XVIII, 287. XX, 294. XXI, 312. VII, 159. III, 69. VIII, 543. XVII, 397.

21 1) Od. VIII, 166. XVII, 381. Il. XXII, 108 (?). Od. III, 358. XV, 10. Il. XIII, 116. VI, 326. IX, 615. VIII, 400. XV, 195 (?). XXI, 440. 2) Od. XVII, 483. Il. XVII, 19. XXIV, 388. 52.

22 1) Il. XXII, 73. XIX, 79: ἔοικε. Od. VII, 159.

23 1) Bergk Anakr. 119. Theogn. 17. Anakr. 120. Sappho 101.

24 1) Anthol. VI, 339. VIII, 86. VII, 599. 695. XVI, 33. V, 102.

25 1) Sappho 34. Anakr. 44. 45.

26 1) Pind. Py. 3, 84. Ol. 9, 94: καλὸς κάλλιστά τε ῥέξαις. 2) Ne. 3, 19. Ol. 10, 103. 9, 94.

27 1) Bergk Scol. 8. Anthol. App. IV, 6. 7. Theognis 933. Sappho 14. 79. 93. Scol. 19, 20. Simonides 156: καλοῦ καλόν. Sappho 85. Pind. Ol. 9, 94. 2) Anthol. App. II, 223: κάλλος νεόν. IV, 72. Anthol. XII, 32. V, 70. Pind. Ne. 10, 18. Anakr. 4. Praxilla 5. 3) Sappho 112. Alkman 35. Anakr. 94.

28 1) Vgl. A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen. Kiel 1882. Anthol. II, 132. IX, 328. 151. XVI, 296. IX, 668. X, 13. Sappho 133. 95. 3. 85. 42. Archilochos 29. Sappho 93. 2) Hartung, Die Griech. Lyr. Alkäos 76. Bergk, Anakr. 75.

31 1) Pind. Ol. 7, 89. Is. 8, 76. 1, 5. Anthol. VII, 40. IX, 335. 482. 2) Theognis 31. 57. 148. 32.

32 1) A. a. O. 615: παμπήδην ἀγαθόν. 166. 2) 255. 131. 82, 425. 650. 282. 1003.

33 1) Simonides 85. 58. 5. Platon. Prot. 346 A.

34 1) Od. II, 63.

35 1) Sophokl. Antig. 72: καλόν. 97. El. 1321: καλῶς. Vgl. Dindorf, Lex. Sophocl. Anthol. VII, 253: καλῶς.

36 1) κάλλος. καλλονή. Aeschylos, Pers. 185. Ag. 923. Sophokl. Trach. 25, 465. O. R. 1396. Eurip. Troj. 931. 977. 987. Hel. 23. Iph. A. 553. 2) Aesch., Ag. 140. Eurip. Alk. 698. Kykl. 266. Hipp. 66. Troj. 420. Iph. A. 205. 3) Soph. Ant. 31. Eurip. Hipp. 487. Soph. Ai. 1415. Phil. 421. Trach. 541. Eur. Hipp. 427. Iph. A. 45.

37 1) Vgl. Dunbar, Conc. Aristoph. Oxford. 1883.

40 1) Vgl. Homer: καλός, περικαλλής. Anthol. I, 3, 9. 13. VI, 7. XVI, 169. 2) H. Hom. III, 323. 397. 504. XIII, 2: περικαλλέα τέκνα. 3) Anthol. V, 90. XVI, 216.

41 1) Brunn, Geschichte der griechischen Künstler. Braunschweig

Seite

1859. S. 188 ff. Vgl. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. Leipzig 1868. S. 166 ff.

42 [1]) Brunn S. 213: Maximus Tyrius Diss. XIV § 6. Cicero, Oper. ex. rec. Ernesti Ed. nov. Halle 1823. in Verr. IV, 3: non maxima, verum eximia venustate. [2]) Pausan. II, 27, 5. Cic. Brut. 18. Xenophon Werke. Leipzig 1863, Engelmann. Mem. I. 4. 3. Strabon VIII, 372. s. Overbeck. [3]) Quintiliani inst. orat. rec. Bonnell. Lips. 1882. XII, 10. 8. Plinius, Hist. nat. Lips. 1830. XXXIV, 19. 2.

43 [1]) Plin. a. a. O.

44 [1]) Luciani op. ed. Dindorf. Paris 1867. de Salt. 75. Vitruvii de Architectura rec. Lorenzen. Gotha 1857. III, 1. 2. Galeni de temper. I, 9. s. Overbeck 958.

46 [1]) Ad Herenn. IV, 6. Galeni de plac. Hipp. et Plat. ed. Müller. Leipzig 1864. 449.

47 [1]) Xenoph. mem. I, 4. 3. Lucian, Zeux. 3.

48 [1]) Plin. XXXV, 36. Quint. XII, 10. 4. [2]) Lucian, Zeux. 4. 5.

49 [1]) Plin. a. a. O. Aristot. poet. 25. 1461. b. 11: πιθανὸν ἀδυνατόν Lucian a. a. O. 3.

50 [1]) Aristot. poet. 6. 1450. 29. Der Tadel ist ohnehin sehr unsicher. [2]) Lucian a. a. O. 7. [3]) Quint. XII, 10. 5. Plin. XXXV, 36. 2.

51 [1]) Hesiod Th. 945. Homer Il, XIV. 267. Hes. Th. 129. 246. 260: δέμας. Homer Od. XVII. 63.

52 [1]) Hes. Th. 64, 910. Op. 65. Il. XIV, 183. [2])] Od. VIII, 167. [3]) Od. VI, 18. [4]) Anthol. XVI, 288: δέμας. V, 195. VIII, 124. IX, 607. XVI, 287. Alkm. 27: πασιχάρηα. Sappho 93. Anthol. V, 252. IV, 81. 70. 95.

53 [1]) Aristophanes Av. 1100. Anthol. V, 124. VII, 599. I, 44. [2]) IX, 784. 666. XII, 93. [3]) Od. VI, 232. Il. XVIII, 24. XVI, XVI, 798. XXII, 403. H. Hom. I, 153. Od. XVIII, 194. [4]) H. Hom. IV, 96. 61. Od. VIII, 364. XVIII, 298. V, 231. Anthol. V, 26. 91.

54 [1]) a. a. O. 67, 62. II, 336. 341. [2]) II, 21. I, 28. Od. VIII, 175. Anthol. VII, 77. IX, 184. VII, 43. IX, 504. VI, 267. IX, 776. X, 52. [3]) Anakr. 44. 45. Anthol. X, 76. XV, 33: φιλάν·θρωπος χάρις.

55 [1]) Cicero, Brutus 18, 70. Quint. XII, 10. 7. Dionysii Halic. op. cur. Reiske. Lips. 1775. de Isokr. 3: τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος. [2]) Lucian, Imag. 6. [3]) Quint. a. a. O. Cicero, Verr. IV, 43. 93. Brutus 18, 70.

56 [1]) Dion. Halic. de Isocr. 3. Lucian a. a. O. Cicero, Verr. IV, 3. [2]) Dion. Halic. Isocr. 3. Plinius XXXIV, 19, 35. [3]) XXXV, 40. 25.

Seite

57 1) Lucian. imag. 4: κάλλιστον. 2) Amor. 13: πᾶν κάλλος. 14: εὐρυθμία. ῥυθμοί. ὁ γέλως.

58 1) Imag. 6. s. Philostr. imag. et Kallistr. statuae rec. Jakobs. Lips. 1825. XI 2) Anthol. XVI, 159. Kallistr. st. XI. 3) a. a. O. IV. XI: ὑγρόν.

59 1) Brunn a. a. O. I. 350. 2) Plin. XXXIV, 19. 6. 3) a. a. O. 7: elegantia, jucundum genus. 4) Kallistr. st. VI.

60 1) Plin. XXXV, 36. 1. 6. Quint. XII, 10. 4. 2) Plin. XXXV, 36. 23: elegans, venustas.

61 1) a. a. O. XXXV, 36. 19. 2) Quint. XII, 10. 6. Plin. XXXV, 36. 10. 3) Plin. a. a. O. Cicero, Orat. 22, 73. 4) Plin. a. a. O. Anthol. XVI, 82. Cic. de nat. Deorum I, 27, 75. 5) Anthol. XVI, 178.

62 1) Anthol. VII, 111. V, 102. Philox. 1. Anthol. VII, 204. H. Hom. I, 123. Sappho 2. Anakr. 17. 2) Anthol. V, 220. 282. 173. 132. Anakr. 66. Sappho 104. Anthol. IX, 282. Theogn. 6. 3) Anthol. VI, 170. Ibyk. 6. Il. XIII, 180. Hes. Th. 5. H. Hom. III, 375. Anakr. 20. 4) Hes. Th.355: φυὴν ἐρατή. 259. 136. 245. 251. 353. 355. 357. 359. Od. IV, 13. Anthol. V, 301.

63 1) Il. XIV, 216. Od. IV, 14. Anthol. II, 168. H. Homer IV, 2. Anthol. V, 56. II, 103 2) Il. III, 64. V, 429. IX, 228. H. Hom. V, 277. III, 248. 3) H. Hom. V, 315. 176. 425. II, 202. 351. III, 186. 73. Anthol. VI, 273. Il. XVIII, 512. Anthol. I, 13.

64 1) Od. X, 398. Hes. Sc. 202. Il. XVIII, 570. 603. Od. I, 347. Hes. Th. 104. 8. 65. H. Hom. III, 31. 40. Anthol. II, 383. 330. IX, 571. 2) H. Hom. IV, 49. Il. III, 139. 3) Hes. Th. 1021. 40. 83. Il. I, 249. H. Hom. XXXII, 2. I, 169. Od. XII, 187. H. Hom. XIX, 18.

65 1) Il. I, 610. II, 71. 34. Od. II, 395. XIII, 80. Il. XVII, 17. XII, 13. H. Homer V, 66. Od. XVII, 41. 2) Pind. Fr. 86. Anthol. V, 137. X, 18. IX, 571. 66. VII, 407. 25. 22. 44. 11. 3) Pind. Ol. 14, 5. 6, 91. 13, 115. Bakchylides 13.

66 1) Pind. Py. 1, 8. Anakr. 43. Simonid. 52. Anakr. 67. Alkm. 25, 67. 26. Sappho 40, 125. Alkm. 36. Sappho 100, 90. Anthol. V, 219. Pind. Py. 9, 12. 40. 2) Anthol. VII, 602. V, 106. VII, 221. 207.

67 1) Soph. Trach. 1042. Eurip. Suppl. 1006. Soph. O. K. 106. O. R. 1390. Eurip. Troj. 753. 1178. Med. 1075. 1099. Soph. El. 1145. O. K. 325. El. 781. Aesch. Ag. 602. 2) Hes. Op. 826. 172. Th. 96, 954. Pind. Ne. 1, 71. Py. 10, 46. Il. XXIV, 543. Sappho 59, 99. 3) Il. I, 599. 338. Sappho 78. Alkm. 37. Anthol. I, 30. 116. 44. 4) Platon Symp. 111 A.

68 1) Soph. El. 1300. Aesch. Ag. 520. Soph. O. K. 319. Eurip. Med. 1041. 1043. Anthol. App. IV, 52. 10. 2) Il. XIX. 362.

Seite

Theogn. 9. Anthol. VII, 668. X, 6. 4. IX, 363. V, 147. [3]) H. Hom. IV, 49. 56. Platon, Krat. 406 C.

69 [1]) Il. I, 595. 600. Od. VIII, 326. XVIII, 100. 350. [2]) Il. II, 215. Anthol. X, 72. 124. [3]) Ar. Av. 99. [4]) Nub. 539. Acharn. 1058. Pl. 697.

70 [1]) Vesp. 57. Ran. 2. [2]) Ran. 43. Av. 802. Ran. 1090. [3]) Vesp. 1259. 566. [4]) Vesp. 567. [5]) Ran. 1439.

71 [1]) Vgl. S. 40. Anthol. VI, 18.

72 [1]) Il. III, 53. VI, 430. Od. VI, 66. XX, 74. Il. XV, 113. XVII, 439. VI, 496. Anthol. VII, 241. [2]) H. Hom. I, 118. Sappho 50. Soph. Ant. 783. Aesch. Ag. 741. Il. I, 582. Theogn. 852. [3]) Vgl. Anthol.

73 [1]) Arch. 100. Sappho 46. Anthol. V, 129. Anakr. 12. Arch. 103. Anakr. 98. Anthol. V, 194. Sappho 83, 76. Anthol. XVI, 249. [2]) Soph. Trach. 223. Anthol. IX, 325. Sappho 62. Anthol. V, 6. 9. 16. Sappho 79, 5.

74 [1]) Anthol. IX, 18: θῆρες ὑγροί. VI, 43. V, 74. 176. 264. V, 36. 60. 199. [2]) Anthol. V, 198. 173. 190. 154. XII, 136. 122.

75 [1]) Il. IV, 432. XVI, 134. X, 501. Od. I, 132. Aesch. Ag. 926. Il. VI, 289. X, 30. Pind. Py. 8, 46. Ibyk. 8. Pind. Isth. 4, 17. Ol. 6, 87. 3, 8. Anthol. IX, 521. Il. XVIII, 590. Anthol. App. I, 363. Aesch. Eum. 460. Sappho 1. Anthol. V, 240. Hes. Th. 510. Aesch. Prom. 308. Il. XI, 282. Theogn. 213, 1071. 222, 602. Platon Rep. 265 C. Xenoph. mem. III, 8. 10.

76 [1]) Il. IV, 215. Hes. Sc. 139. Soph. Trach. 134. [2]) Il. IV, 145. XIV, 187. Hes. Op. 76. Pind. Ol. 3, 22. Il. II, 213. Od. VIII, 489. XIII, 77. Aesch. Pers. 400. [3]) Il. II, 544. 126. Aesch. Pers. 298. [4]) Od. V, 248. 162. Il. III, 333. Pind. Py. 10, 118. Aesch. Prom. 552. H. Hom. II, 17.

77 [1]) Aesch. Cho. 225. Soph. O. R. 1113. 84. Aesch. Eum. 532. [2]) Il V, 120. VI, 6. XVII, 647. Od. XVII, 41.

78 [1]) Aesch. Pers. 301. Il. III, 103. X, 437. Eur. Phoen. 170. Od. XVIII, 196. Anthol. V, 48. IX, 586. Hes. Op. 198. Anthol. I, 55. [2]) Il. I, 197. IV, 183. Od. XV, 133. XIII, 429. Il. V, 500. Anthol. V, 26. [3]) Il. III, 64. Sappho 9. Anakr. 14, 2. Anthol. V, 60. 48. 7. II, 100. V, 30. Vgl. Verbesserungen. [4]) Alkm. 85.

79 [1]) Il. I, 482. XVII, 551. 557. 361. Sappho 94. Anakr. 14, 2. Sappho 64. Anthol. V, 48. XI, 13. X, 21. XVI, 210. [2]) Arch. 56. Od. XX, 158. Il. II, 825. V, 345. IV, 140. 149. [3]) Il. III, 103. XV, 174. Od. XII, 60. Sappho 119.

80 [1]) Il. IV, 117. II, 859. 834. Anthol. App. IV, 1. Anthol. VII, 745. Il. XXIV, 94. H. Hom. V, 319. [2]) Il. II, 214. Od. XXIV, 62. Theogn. 9, 39. 241. Il. IX, 186. Anthol. II, 69. 108. 125. VII.

Seite

192. Il. XIII, 334. Anthol. IX, 380. [3]) Il. XVII, 372. 675. [4]) Il. XVIII, 222. Anthol. IX, 185. [5]) Il. VIII, 334. Od. IX, 257.

81 [1]) Hes. Sc. 272. 276. 285. Th. 909. Od. XVIII, 180. Anthol. IX, 322. VI, 18. IX, 607. II, 79, 169. 88. VI, 143. I, 12. 13. 15. 3. 4. 8. H. Hom. III, 475. Il. VI, 510. Od. XVII, 310. 244. Pind. Ne. 1, 13. 9, 31.

82 [1]) Hes. Op. 357. H. Hom. IV, 140. III, 470. V, 54, 192. Hes. Th. 412. Il. VII, 204. Pind. Py. 5, 52. Ol. 8, 11. Il. II, 506. Anakr. 103. Pind. Ne. 4, 20. Is. 7, 2. Ol. 9, 20. Py. 4, 82. Hes. Th. 366. 644. H. Hom. I, 14. III, 314. 490. 500. IV, 127. V, 26. Il. V, 95. II, 871. 736. Pind. Ne. 3, 56. Anakr. 94. Pind. Ne. 7, 4. Ol. 13, 96. Is. 1, 64. [2]) Hes. Th. 940. 492. 453. Il. VI, 466. IX, 434. VI, 144. Pind. Ol. 1, 27. Ne. 1, 68.

83 [1]) Il. I, 605. V, 6. Od. XIX, 234. Pind. Ne. 7, 66. [2]) Pind. Py. 10, 33. Il. I, 447. Pind. Ne. 1, 2. Ol. 7, 81. Il. II, 854. III, 451. Hes. Th. 274. 294. Sc. 313.

84 [1]) Hes. Th. 987. Il. V, 415. Od. XV, 363. Hes. Sc. 136. Il. XVIII, 204. XXIII, 260. XVII, 748. Hes. Th. 698. [2]) Hes. Th. 461. 632. Od. XI, 213. 226. H. Hom. V, 348. [3]) Hes. Th. 526. 950. Sc. 320. Pind. Ol. 10, 44. Ne. 5, 15. Od. XX, 127. [4]) Il. IX, 699, 700. XXI, 443. XX, 406. Od. I, 106. XVIII, 43. [5]) Hes. Sc. 467. Il. XVIII, 33. X, 16. IV, 403.

85 [1]) Il. I, 551. 568. IV, 51. H. Hom. II, 154. Hes. Th. 11. 368. 926. Il. I, 357. Hes. Op. 73. H. Hom. I, 12. 49. V, 54, 203. Il. VI, 264. Theogn. 5. Od. V, 149. Il. V, 592. Anthol. I, 45. [2]) Il. XVIII, 184. Hes. Op. 257. Th. 442. H. Hom. II, 4. I, 62. V, 66. Hes. Th. 548. Il. VII, 202. IV, 515. I, 122. H. Hom. IV, 108. Anthol. I, 97. [3]) H. Hom. XIII, 1. V, 477. XXVIII, 5. XXX, 16. Pind. Py. 3, 79. Ne. 5, 25. Ol. 6, 68. Soph. Ai. 837. O. K. 1050.

88 [1]) Hes. Th. 884. 117. 119. 458. 498. 620. 717. 787. Sc. 464. 373. Th. 762. Op. 650. Th. 45. 110. 373. 517. 679. 746. 840. Il. II, 159. VI, 291. VII, 178. V, 867. IX, 478. I, 102. 355. 412. II, 439. I, 384. 478. 484. 350. XVI, 300. Od. I, 98. Pind. Ol. 13, 24. 8, 31. 6, 58. 4, 12. Py. 5, 1. Theogn. 269. [2]) Il. X, 292. H. Hom. III, 217. Il. III, 210. XI, 527. II, 141. XXI, 141. [3]) Il. XV, 388. I, 402. II, 48. Od. I, 127. Il. III, 22. VII, 113. XV, 676. II, 144. Od. XI, 372. Pind. Py. 8, 73. Anthol. VII, 112. 345.

89 [1]) H. Hom. IV, 264. Hes. Sc. 376. Op. 8. Th. 601. Op. 18. Th. 632. 783. Pind. Ne. 1, 60. Py. 3, 111. Ol. 2, 24. 4, 3. 5, 1. Soph. O. R. 865. [2]) H. Hom. XXIX, 1. Hes. Th. 780. Od. I, 126. Hes. Op. 551.

Seite

90 [1]) Il. VIII, 14. 480. Pind. Py. 4, 207. Ne. 7, 1. 4, 8. Aesch. Suppl. 405. Anthol. I, 34. VII, 170. [2]) Il. XIII, 21.

91 [1]) Il. X, 6. II, 797. 455. Anthol. X, 28. Soph. Ant. 456. O. K. 617. Ai. 715. Anthol. VII, 472. [2]) Hes. Op. 635. Il. I, 34. X, 6. II, 810. 87. VI, 146. X, 157. 277. IV, 274. Od. XI, 605. Pind. Ol. 2, 98.

92 [1]) Il. II, 53. 541. 641. I, 124, 135. [2]) Mullach., Fragm. 23: *Καλλιστώ τ' Αἴσχρη τε — πολυστέφανός τε Μεγιστώ.*

93 [1]) H. Hom. IV, 41. II, 20. Od. XIII, 289. XVI, 158. [2]) Anthol. II, 88. Il. III, 167. 226; II, 653, XXII, 305. Hes. Th. 954. [3]) Il. I, 283. IX, 184. III, 324. II, 816. IX, 168. II, 134. XIV, 417. Pind. Ol. 7, 34. [4]) Hes. Th. 548. 18. 20. 176. 459. Il. V, 750. Pind., Fragm. 79. 95. Hes. Th. 237. 281. 376. [5]) Anthol. VII, 40. 60. 73. 538. 90. VIII, 27. 59. 38.

94 [1]) Dion. Hal. de Isokr. 3. Dio Chrysost. orat. rec. Reiske. Lips. 1898. Or. 12, 200. [2]) Soph. Phil. 1466. O. K. 1745. Aesch. Ag. 1101. Pers. 433. Od. III, 261. Aesch. Ag. 1426. Soph. Ant. 420. [3]) Il. I, 530. 406.

95 [1]) Hes. Th. 784. 776. 147. 299. 320. [2]) Hes. Th. 759. Sc. 52. 148. 166. Th. 769. 776. 224. Il. V, 742. Hes. Th. 299. 856. [3]) Il. VIII, 133. V, 439. IV, 420. II, 321. Od. XXII, 405. Hes. Sc. 426. Il. V, 738. XV, 309. VIII, 133. XXIV, 479.

96 [1]) Alk. 13. Pind. Ne. 10, 65. Py. 1, 26. Aesch. Sept. 596. Ag. 1215. [2]) Soph. O. K. 806. 1066. Ai. 205. 952. Ant. 951. 332. 690. Ai. 312. Ant. 96. O. K. 510. Phil. 755. 756. 965. 928. [3]) O. K. 84. El. 489. O. R. 471. Ant. 959. O. K. 384.

97 [1]) O. R. 316: *φρονεῖν ὡς δεινόν.* 483: *δεινὰ μὲν οὖν δεινά.* 747: *δεινῶς ἀθυμῶ.* 1169: *τῷ δεινῷ λέγειν.* 1260: *δεινὸν δ' αὔσας.* 1265: *δεινά.* 1267: *δεινά.* 1297: *ὦ δεινὸν ἰδεῖν — δεινότατον πάντων.* [2]) Ant. 1091. Trach. 901. [3]) Hes. Th. 211. Od. XII, 341. Il. VIII, 368. IX, 454

98 [1]) Hes. Op. 95. 100. 200. Th. 276. 650. 674. 304. 313. Il. XXIV, 31. XVII, 642. Od. XI, 431.

99 [1]) Hes. Th. 266. Sc. 140. Th. 575. 581. 584. 834. Od. X, 326. III, 373. Il. II, 320. Od. XI, 287. VIII, 265. Il. XXIV, 629. V, 601. XIII, 11. [2]) Arch. 74. Pind. Is. 5, 6. Py. 1, 50. Anthol. I, 83. 92. 76. [3]) Hes. Th. 861. 159. 479. 299. 295. 845. Il. V, 395. 741. Od. IX, 90. Il. VII, 208. III, 279. XI, 819. XXI, 528. Od. III, 290. [4]) *ἄπλητος. ἄφατος. ἀρητός. ἀμήχανος. δύσμορφος. δύσφρων.*

100 [1]) Il. II, 216: *αἴσχιστος δ' ἀνήρ.* Il. X, 316: *εἶδος μὲν ἔην κακός, ἀλλὰ ποδώκης.* [2]) Arch. 184: *περὶ σφύραν παχεῖα, μισητὴ γυνή.* [3]) Hes. Sc. 265. [4]) Anthol. V, 37. IV, 77. XVI, 195. XI, 255. 259. XVI, 26. XI, 525.

Seite

101 [1]) Anthol. XVI, 126, 116. IX, 798. X, 123.

103 [1]) Aristoteles, Eth. I, 4. 1096. b. 6. [2]) Metaph. I, 5. 986. 22. [3]) Vgl. Zeller, Die Philosophie der Griechen I, IV. Aufl., S. 328. 2: *ἔστι γὰρ ἁρμονία πολυμιγέων ἕνωσις καὶ δίχα φρονεόντων σύμφασις.*

104 [1]) a. a. O. 1. [2]) Mullach., Fragm. Philos. Graec. II, S. 50.

106 [1]) a. a. O. S. 41.

107 [1]) Mullach. I. Herakliti. Fr. 40: *ἁρμονίη γὰρ ἀφανὴς φανερῆς κρέσσων, ἐν ᾗ τὰς διαφορὰς καὶ τὰς ἑτερότητας ὁ μίσγων θεὸς ἔκρυψε καὶ κατέδυσε.* [2]) Fr. 38: *παλίντονος (παλίντροπος) γὰρ ἁρμονίη κόσμου, ὅκωςπερ λύρης καὶ τόξου.*

108 [1]) Fr. 30: *διαφερόμενον γὰρ ἀεὶ ξυμφέρεται.* Fr. 37: *ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν.* Fr. 91.

109 [1]) Fr. 11. [2]) Fr. 24. [3]) Fr. 35. [4]) Fr. 41. [5]) Fr. 90. 47. 72. 74. 2. 13. 40. [6]) Fr. 37. 42.

110 [1]) a. a. O.: Emped. Fr. 23: *Δῆρίς θ' αἱματόεσσα καὶ Ἁρμονίη θεμερῶπις.* 24: *Καλλιστώ τ' Αἴσχρη τε.* [2]) 27: *πολυστέφανός τε Μεγιστώ* vgl. Aristoteles, Metaph. I, 4. 984. b. 32: *τάξις καὶ τὸ καλὸν καὶ ἀταξία καὶ τὸ αἰσχρόν.* [3]) 80, 126. 81, 127. 137. 175. 214. [4]) 335. [5]) 256. 324. 299: *μειλιχίη τε χάρις στυγέει δύστλητον ἀνάγκην.*

111 [1]) 386. 232. [2]) Mullach. Fr. Demokr. S. 337. 45.

112 [1]) Fr. phys. 1. [2]) Fr. var. 4. [3]) a. a. O. 3.

113 [1]) a. a. O. 2. [2]) Mullach. S. 337. [3]) *περὶ ζωγραφίης.*

114 [1]) Fr. mor. 129: *σώματος κάλλος ζωῶδες, εἰ μὴ νόος ὑπείη.* 127: *κτηνέων μὲν εὐγένεια ἡ τοῦ σκήνεος εὐσθένεια, ἀνθρώπων δὲ ἡ τοῦ ἤθεος εὐτροπίη.* 18: *εἴδωλα αἰσθητικὰ καὶ κόσμῳ διαπρεπέα πρὸς θεωρίην, ἀλλὰ καρδίης κενεά.* [2]) Fr. mor. 1, 195. 7. 17. 112. 220. 236. 112. 3. 4. 250. 122. 25.

115 [1]) Fr. mor. 2. 12. 13. 73. 114: *ἀγαθὸν ἢ εἶναι χρεὼν ἢ μιμέεσθαι.* 113. 33. 109: *ἀγαθὸν οὐ τὸ μὴ ἀδικέειν, ἀλλὰ τὸ μηδὲ ἐθέλειν.* 110: *ἀλλὰ καὶ ὁ βουλόμενος.* 171: *ἀλλὰ καὶ ἐκ τῶν βούλεται.* [2]) Fr. var. 2. 3. Fr. mor. 18. 176. [3]) Fr. d. agrc. 12. Fr. d. anim. 6. 3. 1.

117 [1]) Fr. phys. 25: *σχῆμα περιτιθεὶς ἑκάστῳ, γλυκὺν μὲν τὸν στρογγύλον καὶ εὐμεγέθη ποιεῖ.* 27.

118 [1]) Fr. 25. 28. [2]) 25. 27.

119 [1]) Fr. 32. 33. 35.

122 [1]) Xenophontis opera ed. Sauppe. V. Oecon. 6. 12. [2]) 13: *τοὺς μὲν ἀγαθοὺς τέκτονας — τὰ καλὰ ἔργα.*

123 [1]) a. a. O. 2. 4. [2]) 6. 15: *ὅτι προσέκειτο τὸ καλὸν τῷ ἀγαθῷ.* 6. 16: *ἀφέμενον τῆς καλῆς ὄψεως — ἐπ' αὐτῶν τινα ἐλθεῖν τῶν καλουμένων καλῶν καὶ ἀγαθῶν.*

125 [1]) Herodot II, 143.

127 [1]) s. Schmidt a. a. O. 1, 326. Eine analoge, gegen den Geist der

Seite

Sprache verstofsende Bildung ist das Wort „Makrokosmos“, das man wohl auch nur der Assonanz wegen dem klassischen μικρὸς κόσμος gegenüberstellte.

128 1) Eth. M. II, 9. 1207. b. 32. Eth. E. VII, 15. 1248. b. 10. 34. 1249. 17.

129 1) Polit. I, 13. 1259. b. 34. 2) Eth. X, 10. 1179. b. 10.

130 1) Eth. IV, 7. 1124. 4. 2) Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre, drittes Buch, dreizehntes Kapitel: Sonnabend, den 20. 3) Eth. M. a. a. O.

131 1) Eth. E. a. a. O. 2) 1249. 10. 3) 1248. b. 37. 1249. 1.

132 1) Polit. IV, 7. 1293. b. 3. 2) 12—30.

133 1) Polit. IV, 8. 1293. b. 34. 1294. 11.

134 1) Xenoph. Oek. 7, 3.

135 1) Hipparch. 3, 4. Hiero 11, 5.

136 1) Thukydides 4, 402.

138 1) Aristoph. Ran. 719. 728. 2) Aristoteles, Ἀθην. Πολιτ. ed. F. G. Kenyon. London 1891. 28. 3) Thukyd. 8, 48. 6.

139 1) Platon, Prot. 228 B. 2) Isokr. 1, 6. 15, 220. 1, 51. 3) Ar. Ran. 1236. 4) Eq. 227. 5) Lys. 1059. Vesp. 1256.

140 1) Eq. 185. 795. 2) Nub. 797. 101. 3) Def. 412 E.: καλοκαγαθία ἕξις προαιρετικὴ τῶν βελτίστων.

141 1) Tim. 88 C.: ἅμα μὲν καλός, ἅμα δὲ ἀγαθός.

142 1) Parm. 127 B. Enthyd. 271 C. 2) Theät. 142 B. Prot. 315 C. Charm. 157 E. 3) Rep. VIII, 569 A. 4) Prot. 328 B. Alk. I, 124 C. Lach. 186 C. Theag. 127 A.

143 1) Gorg. 470 E. Lach. 192 C. Rep. III, 401 E. IV, 425 D. Apol. 20 A. 21 D. Eryx. 398. 2) Xenoph. Oek. 11, 3.

145 1) a. a. O. 11, 20: ἱππικωτάτοις καὶ πλουσιωτάτοις.

146 1) Hellen. II, 3, 12. 15. 19. 38. 49. 53. 48; vgl. Platon, Legg. VI, 753 B.

147 1) Symp. 1, 1. 9, 1. Mem. I, 1, 16. 2) Oek. 14, 8. 9. 3) Mem. I, 2, 2. 3. 7. 4) I, 2, 18. 19. 48. 5) I, 2, 3. 24. 6) Symp. 1, 3. 4. Mem. III, 9, 4. 7) Mem. I, 3, 8. 11. 2, 29. 8) Oek. 3, 11.

148 1) Mem. III, 8, 5: πρῶτον μὲν γὰρ ἡ ἀρετὴ οὐ πρὸς ἄλλα μὲν ἀγαθόν, πρὸς ἄλλα δὲ καλόν ἐστιν· ἔπειτα οἱ ἄνθρωποι τὸ αὐτό τε καὶ πρὸς τὰ αὐτὰ καλοὶ κ' ἀγαθοὶ λέγονται.

149 1) Mem. III, 8, 1. 2. 3.

150 1) a. a. O. 4. 5: πρὸς ταὐτὰ δὲ καὶ τἆλλα πάντα οἷς ἄνθρωποι χρῶνται, καλλά τε κ' ἀγαθὰ νομίζεται, πρὸς ὅπερ ἂν εὔχρηστα ᾖ.

151 1) IV, 6, 8. 9. 2) III, 8, 7.

152 1) a. a. O. 6: ὁ μὲν καλῶς πεποιημένος ᾖ, ἡ δὲ κακῶς. 2) 9. 10.

153 1) III, 10, 12: εὔρυθμον καθ' ἑαυτό — πρὸς τὸν χρώμενον. 2) III, 8, 7: καλὰ μὲν ἃ ἂν εὖ ἔχῃ. IV, 6, 9: καλὸν δὲ πρὸς ἄλλο τι ἐστὶν ἕκαστον. 3) III, 10, 14: κακὸν ἔμοιγε δοκοῦσι ποικίλον καὶ ἐπίχρυσον ὠνεῖσθαι.

Seite

154 [1]) Symp. 2, 15. 16. [2]) 5, 1. 2. [3]) 5, 3. 4.
155 [1]) 5, 5. 6. 7.
156 [1]) Mem. I, 4, 7. 11. 14. [2]) Symp. 5, 9. 10.
157 [1]) Mem. I, 4, 3. 4. [2]) III, 10, 2.
158 [1]) III, 10, 1—5.
160 [1]) III, 10, 6—8: δεῖ ἄρα, ἔφη, τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα προσεικάζειν.
161 [1]) Symp. 7, 5. 3. Mem. III, 11, 1.
162 [1]) Symp. 1, 8—11: φύσει βασιλικόν τι τὸ κάλλος. — ὥσπερ ὅταν φέγγος ἐν νυκτὶ φανῇ. [2]) a. a. O. 4. 13. 17. 3. [3]) Kyrop. V, 1. 5. Hipparch. 3. Hipp. 10, 4. 16. 17. [4]) Kyrop. I, 4. 11.
163 [1]) Kyneg. 5, 18—34. [2]) Anab. I, 2, 22. 5, 1.
164 [1]) Oek. 8, 1—21: ἔστι δ' οὐδὲν οὕτως, οὔτ' εὔχρηστον οὔτε καλὸν ἀνθρώποις ὡς τάξις. [2]) a. a. O. 4, 21. [3]) Kyrop. 5, 1. 9.
165 [1]) Ages. 1, 1: τελέως ἀνὴρ ἀγαθὸς ἐγένετο. [2]) Oek. 4, 25. Anab. III, 2. 3. Mem. II, 6, 38. Oek. 20, 14. 4, 15. 5, 15. Symp. 4, 6. 10. Ages. 1, 5. 11, 7. Oek. 3, 11. 14. 15. [3]) ἀνδραγαθία: Symp. 8, 38. 43. Ages. 10, 2. [4]) Mem. IV, 1, 2. Hell. II, 3. 56. [5]) Kyrop. V, 1. 7.
166 [1]) Symp. 8, 28. 36. [2]) Hipparch. 1, 25. 2, 1. 3, 1. 6. 9. Oek. 4, 23. [3]) Ages. 10, 2. [4]) Kyrop. V, 1, 14. [5]) Mem. II, 6, 33.
167 [1]) Kyrop. V, 1, 5. 2, 7. Anab. III, 2, 25. [2]) Symp. 8, 31: τὰ μέγιστα καὶ κάλλιστα. Mem. IV, 5, 2. Hiero. 11, 5.
168 [1]) Platon, Rep. X, 608 B.
172 [1]) Phil. 51 C.: ταῦτα γὰρ οὐκ εἶναι πρός τι καλὰ λέγω, καθάπερ ἄλλα, ἀλλ' ἀεὶ καλὰ καθ' αὑτά. [2]) a. a. O. E. [3]) C. D.: οὐ πρὸς ἕτερον καλὰς ἀλλ' αὐτὰς καθ' αὑτὰς εἶναι — ἀεὶ καλὰ καθ' αὑτά.
173 [1]) 51 C. [2]) a. a. O. [3]) a. a. O.: σχημάτων κάλλος.
174 [1]) vgl. Vorwort.
175 [1]) Phil. 55 B. [2]) 51 C. 63 E.: θεοῦ ὀπαδοί. [3]) Legg. II, 655 C. D. 668 A.
176 [1]) Phil. 53 C. Vgl. 23 A. [2]) 55 E.
177 [1]) a. a. O. C. [2]) 66 B. [3]) 64 E.: νῦν δὲ καταπέφευγεν ἡμῖν ἡ τἀγαθοῦ δύναμις εἰς τὴν τοῦ καλοῦ φύσιν. μετριότης γὰρ καὶ ξυμμετρία κάλλος δήπου καὶ ἀρετὴ πανταχοῦ ξυμβαίνει γίγνεσθαι. [4]) Legg. II, 668 A.: ἴσον. σύμμετρον.
178 [1]) Phil. 64 E. 65 E.
179 [1]) 25 E. [2]) 26 B. [3]) a. a. O. [4]) 27 E. 28 A. [5]) 29 C.
180 [1]) 65 A.
181 [1]) Gorg. 474 D.: εἰς οὐδὲν ἀποβλέπων καλεῖς ἑκάστοτε καλά; οἷον πρῶτον τὰ σώματα τὰ καλὰ οὐχὶ ἤτοι κατὰ τὴν χρείαν λέγεις καλὰ εἶναι, πρὸς ὃ ἂν ἕκαστον χρήσιμον ᾖ, πρὸς τοῦτο, ἢ κατὰ ἡδονήν τινα, ἐὰν ἐν τῷ θεωρεῖσθαι χαίρειν ποιῇ τοὺς θεωροῦντας; 475 A.

Seite

182 [1]) 474 D. E. [2]) 475 A.: καλῶς ἡδονῇ καὶ ἀγαθῷ ὁριζόμενος τὸ καλόν. [3]) A.

183 [1]) vgl. S. 181, 1. [2]) Gorg. 474 E.

184 [1]) 476 E. 177 A.

185 [1]) 474 E.

187 [1]) Phil. 51 C. D. [2]) Hipp. maj. 289 D.: ᾧ καὶ τἆλλα πάντα κοσμεῖται καὶ καλὰ φαίνεται. Vgl. S. 193. 1.

188 [1]) Rep. IV, 443 D. 430 E. Tim. 31 B. 32 C. [2]) Legg. II, 665 A.: τάξις.

189 [1]) Gorg. A. 508 A. Polit. 273 B. Tim. 53 A. B. Polit. 273 D. Tim. 53 A. [2]) Legg. III, 700 C. VII, 764 D. B. VIII, 846 D. VI, 759 A. [3]) Legg. VIII, 834 E. VI, 772 A. Phaedr. 247 A. Legg. VI, 755 C. 751 A.

190 [1]) Gorg. 506 E. 504 A. B. [2]) Prot. 322 C. [3]) Legg. VIII, 843 E. Rep. VI, 506 B. Legg. I, 626 B. VII, 807 A. VI, 799 D. Rep. VI, 500 C.

191 [1]) Phaedo 97 C. D. 98 A. Krat. 413 C. [2]) Gorg. 508 A. [3]) Tim. 29 E. 30 A. B. [4]) 28 B. [5]) 92 C.

192 [1]) Phil. 64 B. 30 C. 28 E. 59 A.: κόσμον τόνδε. [2]) Prot. 323 A. Gorg. 508 A.: ἰσότης. [3]) Eurip. Phoen. 536. [4]) Tim. 30 A. 88 E. Legg. VI, 755 C.

193 [1]) vgl. S. 187. Hipp. Maj. 289 D.: αὐτὸ τὸ καλόν. [2]) 289 E.: καλὸν φανεῖται χρυσῷ γε κοσμηθέν. [3]) Kritias 109 C. Prot. 320 D. E.

194 [1]) Soph. 227 A. Polit. 282 A. Rep. II, 373 C. [2]) Legg. XII, 956 A. Phaedo. 110 E. Phaedr. 239 D. Tim. 40 A. Legg. XII, 947 A. Alk. I, 123 C. Menex. 249 B. Legg. VII, 796 C. Kritias 115 C. 117 A. B. Legg. VI, 761 D. 763 D. 761 B. [3]) Apol. 17 B. Lys. 205 E. Lach. 197 C. [4]) Gorg. 523 E. Paedo. 114 E. Gorg. 504 D. Symp. 197 E. Tim. 90 C.

195 [1]) Gorg. 504 A.

196 [1]) Polit. 306 C.: ἐν τοῖς ξύμπασι χρὴ ζητεῖν ὅσα καλὰ μὲν λέγομεν, εἰς δύο δ' αὐτὰ τίθεμεν ἐναντία ἀλλήλων εἴδη. [2]) 307 A. Def. 412 A. D.: ὀξύτης. τάχος. σφοδρότης. ἀνδρικόν. ἀνδρεῖον; ἠρεμαῖος. ἡσυχαῖος. μαλακά. λεῖα καὶ βαρεῖα. βραδύτης. κοσμιότης.

199 [1]) Def. 412 D. [2]) Symp. 189 A.

200 [1]) Gorg. 506 E. [2]) Polit. 303 B. Phaedr. 256 B. Phaedo 68 E. 108 A. 68 C. [3]) Legg. VI, 773 A. III, 681 B. Menex. 248 D. Soph. 216 A. [4]) Symp. 182 A. Gorg. 504 D. Polit. 309 E. Symp. 188 A. C. [5]) Rep. VIII, 560 D. Polit. 307 E. [6]) Rep. IX, 587. Meno 90 A. Rep. VI, 503 C. Legg. VII, 802 E.

201 [1]) Rep. IX, 587 B. Legg. IV, 710 D. Rep. III, 399 E. [2]) Rep. VIII, 564 E. Legg. VII, 806 E. Kritias 112 C. Legg. VIII, 831 E. Krito 53 C. [3]) Polit. 309 B.: πίονί τε καὶ μαλακῷ καὶ κατὰ τὴν εἰκόνα κροκώδει διανήματι προσχρωμένας. [4]) Krat. 399 A. Tim. 85 B. 74 C. 61 E. Rep. X, 613 B. Legg. VIII, 832 E. Tim. 67 B. E.

Seite

202 [1]) Legg. IX, 927 B. Phaedr. 250 E. Tim. 75 B. Symp. 219 A. Legg. IV, 715 D. Rep. III, 401 E. VII, 519 A. [2]) Rep. V, 460 E. III, 403 A. Apol. 39 B. [3]) Theät. 162 D. Gorg. 463 E. Rep. VI, 503 C. Polit. 311 A. Theät. 162 D.

203 [1]) Phaedo 109 B.: παντοδαπὰ καὶ τὰς ἰδέας καὶ τὰ μεγέθη. Phil. 47 A.: παντοῖα μὲν χρώματα, παντοῖα δὲ σχήματα, παντοῖα δὲ πνεύματα.

204 [1]) Lokr. 101 B.: γένος πολυειδέστατον καὶ ποικιλώτατον. Tim. 67 A. [2]) Theät. 146 D.: ποικίλα ἀνθ' ἁπλοῦ. Legg. XI, 927 E. [3]) Tim. 50 D. 57 D. Soph. 234 B. [4]) Legg. V, 747 A. [5]) vgl. S. 75. Phaedo 109 B. Tim. 61 C. [6]) Legg. V. 746 E. 747 A.

205 [1]) Kritias 116 D. Rep. VII, 529 D. Tim. 40 A. Phaedr. 236 B. Legg. II, 665 C. Phaedr. 277 C. Menex. 235 A. [2]) Rep. II, 378 C. III, 401 A. II, 373 A. Kritias 116 B.

206 [1]) Krat. 409 A. [2]) Phaedo 110 B. C. [3]) D.

207 [1]) a. a. O. [2]) E. 111 A. [3]) Rep. X, 616 B. [4]) 617 A.; vgl. Harnack, Bruchstücke der Apokalypse des Petrus. Leipzig 1893.

208 [1]) Ax. 365 C. [2]) Rep. II, 365 C. Soph. 626 A. [3]) Tim. 39 D.

209 [1]) Rep. IX, 588 C. [2]) VIII, 557 C. [3]) III, 404 D. Legg. VII, 817 D. [4]) Rep. X, 611 B. Tim. 87 A. [5]) Symp. 218 C. Legg. IX, 863 A. Prot. 334 B.

210 [1]) Lys. 217 C. Phaedr. 239 D. [2]) Phil. 47 A. Lys. 222 B. [3]) Rep. X, 601 A. [4]) Legg. II, 655 A. Polit. 277 C. [5]) Legg. XII, 956 A. Jon 535 D. [6]) Phaedo 110 B. 100 C. Polit. 277 C.: καθαρότης. ἐνανθές. ἐνάργεια. λαμπρότης. [7]) Phaed. 110 C. [8]) Rep. IV, 429 E. 430 A.

211 [1]) Tim. 67 C. [2]) Krat. 423 D. 432 B. Rep. II, 373 B. Meno 75 B. [3]) Gorg. 465 B. Soph. 251 A. Legg. II, 668 E. 669 A. Phil. 51 C. D. [4]) Symp. 196 A. B. [5]) Rep. IV, 420 C. Phaedo 110 B. [6]) Meno 76 A.

212 [1]) Phaedo 109. 110. [2]) Rep. VI, 507. 508: ἀνάλογον. [3]) Rep. VII. Phil. 48 B.

213 [1]) Tim. 64 D. E. Lokr. 101 C. Gilt hingegen, wie mit Prantl, Aristoteles über die Farben S. 69, anzunehmen ist, die entgegengesetzte Verbindung der Worte, so fällt der Widerspruch zwar fort, es wird aber nicht viel dadurch gewonnen. [2]) Polit. 311 A. [3]) Legg. XII, 956 A. 947 B. Phaedr. 253 D. Rep. X, 617 C. Krit. 44 A. Vgl. Polit. 311 A. [4]) Lys. 217 D. Rep. V, 474 E.

214 [1]) Rep. a. a. O. Phaedr. 253 E. Phaedo 113 B.

215 [1]) Phil. 51 E. [2]) Polit. 306 C. E. 307 A. Prot. 316 A. Phaedr. 230 C. [3]) Phil. 17 C.: τρίτον ὁμότονον. Lokr. 101 B.: μέσα δ' ἃ συμμετροτάτα.

216 [1]) Goethe, Divan B. Suleika, Wiederfinden. Möricke, Gedichte: Der alte Turmhahn. [2]) Polit. 307 A. [3]) Symp. 175 E. Alk. I, 134 D. Rep. VIII, 560 E. [4]) Phaedr. 250 B.

Seite

217 1) Tim. 68 A.B.C. 2) 59 D. 40 A. Rep. X, 616 B. Phaedo 110 C. 3) Tim. 67 B. Lokr. 101 B. Phil. 17 C.

218 1) a. a. O. 2) a. a. O. Phil. 51 D. 3) Tim. 85 C.

219 1) Krat. 426 A. 2) Soph. 226 D.: *τὸ δὲ χεῖρον ἀποβαλούσης*. Def. 415 D.

221 1) Phil. 52 D. Galen definierte daher ganz richtig: *κάθαρσιν ὀνομάζω τὴν τῶν ἀλλοτρίων κατὰ ποιότητα κένωσιν.*

222 1) Phil. 53 B. 2) 51 E. 3) Soph. 227 A.

223 1) Phaedr. 229 B. Legg. VI, 763 D. 2) Phaedo 109 B. Phaedr. 250 C. 3) vgl. S. 217, 2.

224 1) Phil. 53 C. 2) 56 A.B. 59 C.

225 1) Rep. X, 611 C. Krat. 403 E. Rep. VI, 496 E. Rep. X, 614 D. 2) Soph. 230 E. Soph. 268 C. Phaedo 66 E. 82 B. 67 A. Rep. IX, 585 B. 572 A. Krat. 396 B.

226 1) Soph. 228 A.B. 2) a. a. O. A.B.C.

227 1) 226 D.: *διάκρισις. ἀποχωρίζειν. ἀποβαλλούσης.* 2) Soph. 226 D.

228 1) Soph. 226 B C. 227 C. A. 228 A. 229 A. 2) Legg. VI, 778 C. 779 C. Tim. 52 E. 60 E. Polit. 303 D. Tim. 22 D. 3) Tim. 85 C. 72 C.D. 83 E. 86 A.

229 1) Krat. 405 B. 2) Tim 89. 3) a. a. O. C. 4) Rep. III, 399 D.

230 1) Legg. V, 735 E. Rep. VIII, 567 C. Polit. 293 D. 2) Rep. III, 399 E. V, 460 C. 3) Legg. V, 736 A.

231 1) Legg. XII, 947 D. IX, 865. 868. 881. 877. VIII, 831 A. Krat. 405 B. 2) Phaedo 111 B. Rep. VI, 508 C. Menex. 245 D. 3) Phaedo 69 A.B.C. 4) Rep. VIII, 560 D. 5) Phaedo 67 C.: *τὸ χωρίζειν ὅ τι μάλιστα.* 6) Soph. 230 E. 231 B. Phaedo 82 D. Soph. 253 E. 7) Polit. 303 D. Phil. 62 B. Rep. VI, 504 E. Phaedo 66 D.E.

233 Phaedo 69 C. Krat. 405 B. Rep. IX, 573 B. VIII, 560 D. Tim. 60 D. Theät. 177 A. Phaedr. 250 C. Legg. IX, 872 A. Rep. VI, 496 D. Krat. 403 E. Phil. 53 C. 2) Phaedo 67 A. 3) Soph. 227 A. Tim. 89 A. 4) Rep. III, 399 E. Polit. 303 D. Krat. 405 B. 5) Legg. V, 736 B. Tim. 89 A. Soph. 227 C. 226 E. 6) Aristoteles, Poet. 6. 1449. b. 27: *περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Phaedo 69 C.: *κάθαρσίς τις τῶν τοιούτων πάντων.* Auf diese Stelle im Platon hat sich Zeller mit Recht berufen (Philos. d. Griech. II, 2, S. 777, 4, III. Aufl.), und sie wird auf dem Boden der Begriffsbestimmung Platons vollends entscheidend.

234 1) Tim. 63 E. 2) 82 D. 73 E. 3) 33 B. 34 A. Polit. 265 E. 4) Soph. 266 C. Phaedo 110 D. 5) Rep. II. 364 D. Krat. 408 C. 6) Phaedr. 255 C. 7) Tim. 67 B. Lokr. 101 B.

235 1) Polit. 307 A. 2) Lys. 216 D. 3) Krat. 427 B. 406 A.

236 1) Polit. 307 A. 2) Legg. IV, 718 B. 3) Rep. III, 397 C. Phaedo 104 D. Phil. 12 C. 4) Legg. V, 737 D. Polit. 275 C. 277 A.

237 1) Legg. V, 732 E. Rep. IX, A. II, 365 C. Phaedr. 255 A. Gorg.

Seite

511 E. [2]) Meno 75 A. 76 A. [3]) 75 C. Soph. 251 A. Krat. 423 D. Rep. V, 476 B. Phil. 51 C.D.E. Gorg. 474 D.

238 [1]) Gorg. 465 B. [2]) Legg. III. 885 C. Theät. 163 B. Rep. VII, 529 D. Tim. 44 D. Krat. 423 A. Phaedr. 249 B. [3]) Phil. 51 C. Parm. 137 E. [4]) Tim. 40 A. 33 B. [5]) Phil. 51 C. Tim. 33 B.

239 [1]) Phil. 66 A. 25 D.E. [2]) Polit. 283 C. Rep. X, 602 E. Prot. 357 A. [3]) Legg. VII, 819 E. 820 A. [4]) Rep. VI, 504 C. Phil. 25 A.B. [5]) Polit. 283 C.D. 284 E. Rep. X, 602 E. Prot. 357 A. Legg. VII, 819 E. [6]) Tim. 39 B. Legg. XII, 947 B. VI, 756 B. Tim. 62 D. Legg. 817 E. 819 C.

240 [1]) Rep .X, 617 B. Gorg. 508 A. [2]) Polit. 284 E. 285 A. Phil. 66 A.

241 [1]) Polit. 283 D. 284 A. [2]) Rep. V, 450 B. [3]) Legg. IV, 716 C. VI. 757 B. [4]) Phil. 56 E. Rep. VI, 504 C.

242 [1]) Rep. X, 621 A. Legg. VI, 757 A. [2]) Def. 115 A.

243 [1]) Phil. 32 A. Legg. VII, 809 E. [2]) Phaedo 86 C. Rep. III, 412 A. [3]) Legg. IV, 719 E.

244 [1]) Tim. 53 A. [2]) Symp. 187 C. [3]) Legg. IV, 716 C. [4]) Soph. 228 A. Tim. 87 C. [5]) Phil. 52 C. Legg. 918 D. [6]) Phil. 26 A. 64 D.E. [7]) Tim. 87 B.

245 [1]) Rep. 474 D. Legg. VII, 823 D. [2]) Legg. V, 746 E. [3]) Polit. 283 D.: *πρὸς ἄλληλα μεγέθους καὶ σμικρότητος κοινωνία.* [4]) Legg. VII, 820 C. Tim. 87 E.

246 [1]) Phil. 64 E. Tim. 87 C.E. Soph. 228 A. [2]) Parm. 140 B.C. [3]) Theät. 148. Rep. VII, 530 A.

247 [1]) Tim. 69 B. 30 A. 33 B. [2]) Rep. VII, 530 A. 531 A. [3]) Phil. 26 A. [4]) Kritias 116 D. Tim. 87 E. [5]) Soph. 235 E. 236 A. [6]) Tim. 87 E.: *ἅμα μὲν αἰσχρόν, ἅμα μυρίων κακῶν αἴτιον.*

248 [1]) Tim. 87 C. [2]) a. a. O. [3]) Phil. 26 A.B.

249 [1]) Legg. X, 925 A. [2]) Legg. I, 625 D. [3]) Legg. VI, 773 A.

250 [1]) Legg. II, 668 A. Phil. 65 D.

251 [1]) Parm. 140 B.C. [2]) Tim. 69 B.: *ἀνάλογα καὶ ξύμμετρα.*

252 [1]) Tim. 31 B.C. [2]) a. a. O.: *ἐν μέσῳ δεῖ τινα ἀμφοῖν ξυναγωγὸν γίγνεσθαι.*

253 [1]) Tim. 56 C. [2]) Rep. VII, 534 A. [3]) Polit. 257 B. [4]) Lokr. 103 D.

254 [1]) Epin. 991 A. [2]) Lokr. 94 B. Theät. 186 C. [3]) Krat. 399 C. Rep. IV, 441 B.

255 [1]) Phaedo 92 A.: *ξύνθετον πρᾶγμα.* E.: *ἁρμονίᾳ ἢ ἄλλῃ τινὶ συνθέσει.* [2]) Rep. IV, 431 E. 433 D. Lokr. 103 D. [3]) Symp. 187 B.: *συμφωνία δὲ ὁμολογία τις.* Phaedo 86 B.: *κρᾶσιν εἶναι καὶ ἁρμονίαν.* [4]) 92 E. [5]) 92 C. 93 A.

256 [1]) Symp. a. a. O. [2]) Krat. 405 D. Rep. VIII, 554 D.E. [3]) Legg. II, 665 A.: *τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονία ὄνομα* —.

257 [1]) Tim. 80 A. [2]) 47 C.D.

Seite

258 [1]) a. a. O. B.

259 [1]) Tim. 80 B. [2]) Phil. 17 C. D. 56 A. [3]) Tim. 80 A. B. [4]) Symp. 187 A.

260 [1]) a. a. O. [2]) Legg. II, 665 A. [3]) 660 A. Phaedr. 268 D. E.

261 [1]) Rep. X, 617 B. [2]) Legg. VII, 800 D.: γοωδέσταται. Rep. III, 398 D.: θρηνώδεις. E.: μαλακαί. χαλαραί. [3]) 399. [4]) Legg. VII, 802 E. Rep. III, 410 E.

262 [1]) Tim. 35. 36. [2]) Tim. 41 E. Rep. X, 616 D. [3]) Symp. 188 A. Phil. 26 B.

263 [1]) Rep. IV, 431 E. [2]) III, 410 E. [3]) Lach. 188 D. [4]) Phaedo 85 E.

264 [1]) Lach. a. a. O. Soph. 262 C. E. Theät. 175 E. [2]) Phaedo 86 C. Gorg. 503 E. [3]) Hipp. maj. 294 B. [4]) Rep. X, 617 A.

265 [1]) Symp. 187 C. Phaedr. 253 B. Lokr. 103 D. [2]) Legg. II, 670 E. [3]) 655 A. 660 A.

266 [1]) Legg. II, 665 A.: τῇ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη. Symp. 187 B. C. [2]) Tim. 47 D. Legg. 664 E. [3]) Rep. III, 399 E. [4]) Legg. II, 669 C. [5]) II, 670 D. Rep. III, 400 A.

267 [1]) a. a. O. C. [2]) Rep. III, 399 E. 400 B. C. Symp. 187 B. C. Polit. 306 C. 307 A. [3]) Rep. III, 393 D. [4]) Legg. II, 669 D. [5]) Rep. X, 607 D.

268 [1]) Symp. 205 C. [2]) Legg. VII, 810 E. [3]) Parm. 148 A.

269 [1]) Tim. 33 B. [2]) Phaedo 109 A. Rep. IX, 585 C. [3]) Legg. II, 667 C. [4]) Parm. 137 E.

270 [1]) Legg. IV, 716 A. Theät. 173 A. Gorg. 525 A. [2]) Tim. 33 B. Phil. 51 C. Phaedr. 234 E. [3]) Parm. 137 E. [4]) Nach der Berechnung, die ich der Güte meines geehrten Freundes Oberlehrer Dr. Heinze verdanke, ist das Verhältnis der Radien der eingeschriebenen und umschriebenen Kugel, mithin der Annäherung der peripherischen Elemente der regelmäfsigen Körper an die Kugelfläche folgendes: Tetraeder : 3. Oktaeder und Hexaeder: $\sqrt{3} = 1,73$. Dodekaeder und Ikosaeder: $\sqrt{3(5-2\sqrt{5})} = 1.26$. [5]) Tim. 53 E. 55 C.

271 [1]) Tim. 33 B. [2]) Tim. 54 A. [3]) a. a. C.: κάλλιον εἰς τὴν τούτων ξύστασιν. [4]) Tim. 53 E. [5]) 55 A.

272 [1]) Rep. V, 474 D. [2]) Theät. 209 C. Phaedr. 253 E. [3]) Tim. 33 B. [4]) Phil. 22 B. [5]) Legg. V, 730 D.

273 [1]) Tim. 30 B. C. [2]) Phaedo 110 A. Rep. VI, 498 B. [3]) Polit. 277 A. [4]) Legg. VII, 802 E. Rep. V, 469 D.

274 [1]) Rep. VI, 486 A. [2]) Tim. 92 E. Phaedo 70 A. [3]) Prot. 338 A. Symp. 199 C. Epin. 982 E. [4]) Prot. 316 B. Legg. V, 732 A. [5]) Phaedr. 278 D. 246 E. Rep. VI, 505 A.

275 [1]) Symp. 190 B. Gorg. 525 E. [2]) Gorg. 525 C.: θέαμα. [3]) Soph. 227 B.

276 [1]) Prot. 323 D.: τοὺς αἰσχροὺς ἢ σμικρούς.

Seite

277 [1]) Legg. X, 900 C. 901 E. 902 D. 903 B. C. 905 A. Theät. 176 C.

278 [1]) Parm. 137 C. Theät. 204 A. [2]) Soph. 244 E. [3]) Phaedr. 264 C. [4]) 270 C.

279 [1]) Tim. 32 D. 33 B. [2]) Schiller, Über Anmut und Würde.

280 [1]) Gorg. 474 E. Phaedo 100 C. [2]) a. a. O.

281 [1]) Phil. 51 B.: τὰ καλὰ λεγόμενα χρώματα καὶ περὶ τὰ σχήματα.

282 [1]) Phaedo 100 C.

283 [1]) Phaedr. 279 C.: καλὸς τἄνδοθεν — ἔξωθεν δέ. Symp. 210 B.: τὸ ἐπὶ σώμασι κάλλος — τὸ ἐν ταῖς ψυχαῖς κάλλος.

284 [1]) Legg. I, 631 B. C. II, 661 A. Rep. VI, 491 C. Phil. 26 B. [2]) Legg. V, 727 D. Symp. 196 B. [3]) Prot. 309 C. [4]) Symp. 216 D. Charm. 154 B. [5]) Phaedr. 227 C. [6]) Phaedr. 235 C. Krito. 44 A. Symp. 203 A. [7]) Hipp. maj. 287 E.

285 [1]) Charm. 154 D.

286 [1]) Phaedr. 250 D. Rep. VII, 518 B. [2]) Phaedr. 250 D. [3]) a. a. O.: νῦν δὲ κάλλος μόνον ταύτην ἔσχε μοῖραν, ὥστ' ἐκφανέστατον εἶναι καὶ ἐρασμιώτατον.

287 [1]) Phaedr. 451 A. 454 B. [2]) 250 D.: δεινοὺς γὰρ ἂν παρεῖχεν ἔρωτας — ἡ φρόνησις. 259 D.: τῇ μετ' αὐτὴν Οὐρανίᾳ. [3]) Vischer, Kritische Gänge, N. F., V. Heft S. 27.

289 [1]) Phaedr. 254 B. Meno 81 C.

291 [1]) Parm. 127 B.: καλὸν δὲ κἀγαθὸν τὴν ὄψιν.

292 [1]) Tim. 87 E. [2]) Rep. V, 476 B. Hipp. maj. 298 A. [3]) a. a. O. 289 A.

293 [1]) Symp. 211 A. E. [2]) Rep. VI, 420 C. [3]) Theät.

294 [1]) Gorg. 452 B. [2]) Rep. V, 472 D. [3]) Legg. VII, 796 A. 795 E. [4]) Phaedr. 237 B.

295 [1]) Charm. 154 B. C. 158 C. Lys. 204 B. [2]) Rep. X, 601 B. Charm. 154 D. [3]) Prot. 309 A. [4]) Symp. 195 D. E.

297 [1]) Legg. II, 655 B.

298 [1]) Tim. 47 B. C. D.

299 [1]) Rep. II, 376 E. Legg. II, 673 A.

300 [1]) Rep. V, 475 D. 476 A. [2]) vgl. S. 299 1. [3]) Phil. 51 D. Gorg. 274 D.

301 [1]) Hipp. maj. 298 A. [2]) Hipp. maj. 298 B. Symp. 210 C. Gorg. 474 E.

303 [1]) Rep. X, 603 B.

304 [1]) Hipp. maj. 298—304. [2]) Tim. 47 C. Legg. II, 664 E. [3]) Phaedr. 279 B.: τἄνδοθεν — ἔξωθεν —.

305 [1]) Symp. 206 D. E. 207 A.

306 [1]) Symp. 210 B. [2]) 210 E. 211 E. [3]) 212 A.

307 [1]) Rep. V, 476 B. [2]) Phaedo 65 D. E. 75 D. 77 A. 78 E. 79 A. [3]) Symp. 211 A.

Seite

308 1) Phil. 51 C. 2) Hipp. maj. 289 C. 3) Legg. I, 655 C. Min. 316 A. Theät. 190 B. Hipp. maj. 288 C. 4) Hipp. maj. 292 D.

309 1) Symp. 211. Hipp. maj. 291 D. Rep. V, 475. 476. 479. Phädr. 247 C. 2) Phaedr. 279 C.: ἔξωθεν — ἔνδοθεν. 3) Symp. 210 B.: ἐν ταῖς ψυχαῖς κάλλος — ἐν τῷ σώματι κάλλος. Gorg. 474 D.: τὰ καλὰ πάντα.

310 1) Symp. 218 E.: ἀμήχανόν τι κάλλος.

312 1) Zeller, Die Philos. d. Griech. III. Aufl. II, 1. S. 796. Vgl. A. Fouillée, La Philosophie de Platon. 1880. t. II, 1. Esthetique de Platon.

313 1) Tim. 29 A. Legg. X, 886 A.

315 1) Phaedr. 247 A. Tim. 29 E.: ἀγαθὸς ἦν, ἀγαθῷ δὲ οὐδὲν περὶ οὐδενὸς οὐδέποτε ἐγγίγνεται φθόνος. 2) Symp. 204 E. 196 C. Rep. I, 331 A. Apol. 25 E. 3) Tim. 29 E.: ἀρχὴ κυριωτάτη.

316 1) Tim. 92 B. 2) 53 B. 68 E. Rep. II, 381 B. C.: κάλλιστος καὶ ἄριστος. Phaedr. 246 D E.

317 1) Tim. 29 E. Legg. X, 887 B. Rep. II, 380 C. 379 B. C. X, 617 E. 2) Rep. II, 380 B. 3) Phaedr. 242 E. 246 A. 274 A. 4) Phaedo 62 D. 63 C. 5) Theät. 176 C. 6) Minos 319 A.

318 1) Rep. X, 617 E. Phaedo 99 B.: βελτίστου αἵρεσις. Alk. I, 108 A. Phaedr. 260 C. 261 D. 2) Prot. 323 D. 3) Apol. 25 E. 4) Phaedo 78 A.: ἀγαθοὶ ἄνδρες. Apol. 28 A. Legg. IX, 854 B. Lach. 181 A. Charm. 163 D. Phaedr. 260 D. Apol. 24 B. 5) Def. 411 D. Rep. Rep. III, 409 C. Charm. 156 E. 6) Apol. 42 E.: βελτίους ποιεῖν. Prot. 318 A. B. C.

319 1) Phaedr. 237 D. 253 D. 2) Tim. 87 B. Prot. 312 C. Lach. 189 A. 3) Phaedr. 233 A. 255 B. Lys. 211 E. 214 D. 4) Rep. X, 608 B. E. 614 A. 615 A. 618 D.

320 1) Phaedo 93 C. 107 D. 118 A. 2) Gorg. 523. 3) Apol. 28 A. B. 30 C. 32 E. 41 D.

321 1) Rep. IV, 433 A. Def. 411 E. Rep. III, 392 B. Def. D. E. Meno 76 E. 2) Rep. III, 400 E. 3) Phaedo 97 E. 98 A. B. 4) Tim. 42 E. 46 E. 68 E. 92 E.

322 1) Tim. 29 B. 53 D. 2) Tim. 68 E. 33 D. 34 B. 3) Tim. 28 C. 4) Tim. 30 A. 5) a. a. O.

323 1) 33 D. 2) 37 A. 3) 40 B. 4) 42 A. 5) 48A. 6) 44 D. 7) 45. 46 C. 46 B. C. 8) 48 A. 9) 75 E. 10) 60 E. 71 D. 72 A. 75 B. C. 76 D.

324 1) Tim. 86 D.: κακὸς ἑκών. 89 A. 2) Gorg. 492 E. Symp. 205 A. 3) Phil. 20 D. 67 A. 20 D. E. 4) Phil. 11 B. Alk. I, 125 A. Gorg. 452 D. 5) Symp. 205 A.: τέλος δοκεῖ ἔχειν ἡ ἀπόκρισις. 6) Rep. VI, 505 D.: ἀγαθὰ δὲ οὐδενὶ ἔτι ἀρκεῖ τὰ δοκοῦντα κτᾶσθαι, ἀλλὰ τὰ ὄντα ζητοῦσι.

325 1) Prot. 337 B. 2) Legg. I, 631 B. Rep. II, 357 B. Phil. 11—25. 26 A. B. 66 B.

Seite

326 [1]) Rep. II, 357 B. [2]) a. a. O. D. Gorg. 467 D. E. [3]) Phil. 54 C. D.: ἄλλην μοῖραν. [4]) Rep. II, 358 C.: ἀναγκαῖον οὐχ ὡς ἀγαθόν.

327 [1]) Enthyphr. 13 B. Hipp. maj. 303 E. Def. 414 E. Gorg. 479 D. 468 C. [2]) Meno. 98 C. 96 E. 97 A. Rep. V, 461 A. [3]) Symp. 215 C. Meno 93 C. Prot. 323 A. B. 325 E. Lach. 194 B. Phaedr. 236 D. [4]) Phaedr. 231 A. [5]) Menex. 242 D. E. 245 E. [6]) Rep. III, 407 E. V, 462 A. Alk. I, 125 A. Legg. X, 899 B. 900 D. Symp. 174 C. Gorg. 528 A. 516 C. 517 A. Euth. 292 D. Legg. I, 643 B. Meno. 93 E.

328 [1]) Phil. 51 D.: καλὰ καθ' αὑτά. Polit. 357 B.: αὑτοῦ ἕνεκεν. C.: αὑτοῦ χάριν.

329 [1]) Phil. 63 A. 66 C. Hipp. maj. 303 E. Gorg. 499 C. Rep. X, 607 D. Prot. 358 B. [3]) Tim. 81 E. Phil. 11 A. [4]) Prot. 337 C.

330 [1]) Phil. 51 E. Hipp. maj. 299 A. [2]) Gorg. 474 D. Tim. 80 B. 47 D. [3]) Legg. II, 667 B. C. D. [4]) Phil. 61 C.

331 [1]) Legg. II, 663 A. [2]) Phil. 53 C. Hipp. maj. 299 B.

332 [1]) Rep. II, 357 E. Legg. II, 661 A. [2]) a. a. O. C.

333 [1]) Rep. II, 358 A. 366 E. [2]) II, 358 D.

335 [1]) Rep. VI, 505 B. 506 B. [2]) 506 D.

336 [1]) Rep. VI, 505 E. 506 A.

337 [1]) Tim. 92 C. Rep. VI, 506 E. [2]) 509 B.

338 [1]) Tim. 30 A. [2]) 41 A. B. [3]) 28 C. 29 A. [4]) 30 B.

339 [1]) Tim. 30 C. D. 31 A. [2]) 31 C. [3]) 33 B. [4]) 40 A. [5]) 53 E.

340 [1]) Tim. 87 C. D. 88 C. [2]) 87 E.: ἅμα μὲν αἰσχρόν, ἅμα δὲ μυρίων κακῶν αἴτιον ἑαυτῷ.

341 [1]) Symp. 204 D. E. 205 A. [2]) 206 A.: ὡς οὐδέν γε ἄλλο ἐστὶν οὗ ἐρῶσιν ἄνθρωποι ἢ τοῦ ἀγαθοῦ.

342 [1]) Charm. 167 E. Symp. 205 D. [2]) a. a. O. [3]) 206 B. [4]) B. C.: μαντείας δεῖται ὅ τι ποτὲ λέγεις, καὶ οὐ μανθάνω. ἔστι δὲ τοῦτο θεῖον τὸ πρᾶγμα. Μοῖρα οὖν καὶ Εἰλείθυια ἡ καλλονή ἐστι τῇ γενέσει.

343 [1]) Rep. VI, 505 D. [2]) καλλύνω. καλλωπίζω. καλλωπισμός. [3]) Phaedo 64 D. Symp. 174. [4]) Krat. 408 B. 409 C. u. s. f. [5]) Prot. 317 C. Apol. 20 C. Theät. 195 D.

344 [1]) Gorg. 492 C. Phaedr. 252 A. 236 D. [2]) Gorg. 492: καλωπίσματα. [3]) 448 C. 462 C. [4]) 474 C.

345 [1]) Min. 314 D.: ὡς περὶ καλοῦ διανοεῖσθαι καὶ ὡς ἀγαθὸν αὐτὸ ξητειν. [2]) Rep. II, 357 B. Gorg. 474 D.

346 [1]) Rep. VII, 527 B.

347 [1]) Menex. 246 E. Legg. VII, 789 D. I, 631 C. Rep. X, 618 A.

348 [1]) Tim. 54 B.

349 [1]) Rep. IV, 420 D.: προσήκοντα. Legg. XII, 956 A.: πρέποντα. [2]) Symp. 218 E. 219 A. Legg. IV, 716 A. Rep. III, 401 C. X, 618 D. Gorg. 465 B.

Seite

350 1) Rep. III, 400 C. 401 A.: ἀδελφά τε καὶ μιμήματα. 2) 401 E.

351 1) Legg. II, 655 B. Rep. III, 400 C. 2) Legg. II, 654 B.: καλῶς — καλά. 3) 656 C.

352 1) a. a. O. 657 B.: ὀρθότητα. 2) 657 A. 3) 669 E. 4) 668 B. C. 5) 668 E. 6) 671 B. 7) 670 C. D. 8) 660 A.

353 1) a. a. O. 667 B. 669 A. 2) 670 E.

354 1) Symp. 211 A.: οὐδέ τις λόγος.

355 1) Hipp. maj. 281 A. 291 B. 286 C. D. 2) Jon 530 B. Phaedr. 278 E. Gorg. 448 E. 3) Theät. 185 E. 4) Charm. 157 A. Kleit. 407 A. 408 A. B. 410 B. C. 5) Soph. 217 C. Phaedr. 272 B. Symp. 177 D. Phaedr. 257 A. 158 D.

356 1) Enth. 288 C. 306 A. Rep. VI, 499 A. Prot. 329 B. 2) Menex. 235 A. 249 E. Hipp. maj. 286 A. Apol. 17 B. Phaedr. 269 A. 3) Symp. 486 B. Phädr. 277 A. Theät. 169 E. 161 B. 4) Gorg. 503 A. 5) Tim. 19 E.

357 1) Rep. I, 327 C. Phaedr. 263 D. Tim. 29 D.

358 1) Phil. 64 E. Meno 77 B. Symp. 204 E. 2) Legg. I, 645 A. 3) Rep. VI, 485 E. 486 A. Prot. 352 B. C. 4) Rep. VI, 486 D. Phil. 65 D.

359 1) Tim. 36 C. 37 C. Legg. III, 689 D. 2) Prot. 309 C. Phil. 59 C. Symp. 175 E. 204 B. Rep. VI, 497 D. Rep. III, 405 B. Phaedr. 244 C. 3) Phil. 16 B. Rep. III, 410 E. 412 A. 416 B. 4) Prot. 319 A. E. Alk. I, 118 D. 5) Erast. 132 B. 6) Legg. I, 631 C.

360 1) Rep. IV, 432 A. 2) Rep. VI, 503 C. 3) Rep. IV, 430 A. 4) Symp. 179 C. 180 A. 5) Tim. 23 C. 6) Lach. 196 C. D. 192 E.

361 1) Lach. 192 C. 2) Rep. I, 348 E. 3) Menex. 234 C. 4) 241 C. 246 A.

362 1) Alk. I, 115 C. Prot. 359 E. Alk. I, 116 B. 2) Rep. IV, 431 C. 432 A.: χείρονός τε καὶ ἀμείνονος κατὰ φύσιν ξυμφωνία. 3) Charm. 156 E. 157. 4) 159 B. 5) Pol. 306 B.

363 1) Charm. 360 E. 2) 372 B. 373 D. 3) IV, 343 D. 4) 444 D. E. 5) X, 611 B. 6) Alk. I, 109 C. Gorg. 476 B. Hipp. min. 375 E.

364 1) Legg. I, 634 D. E. Rep. IV, 427 B. 2) Min. 314 D. Krito 50. 51. Apol. 34 E. 35 E. 3) Rep. I, 357 E. 358 A. II, 364 A.

365 1) Rep. IV, 420 B. C. 2) Alk. I, 131 D. Symp. 218 E. 3) 216 E. 4) Prot. 349 E. Kritias 121 B, Legg. VII, 801 E.

366 1) Alk. II, 148 C. 2) Phil. 20 C. D. Tim. 33 B. C. 3) Rep. I, 353 B. 4) A.

367 1) Rep. II, 370 B. Epin. 987 E. 2) Rep. VI, 496 E. Apol. 37 D.

369 1) Symp. 181—185. Rep. III, 403. 2) V, 457 A.: ὅτι τὸ μὲν ὠφέλιμον καλόν, τὸ δὲ βλαβερὸν αἰσχρόν.

370 1) Prot. 315 B. 2) Lach. 190 B. 3) Soph. 228 C.

371 1) Hipp. maj. 291 A. C. 2) 295 C. Gorg. 474 D.

372 1) Hipp. maj. 296 D. 2) Rep. V, 457 A. 3) Hipp. maj. 297 C.

375 1) Phil. 48. 50 C. 2) 50 B.

Seite

376 [1]) Phil. 48 A.: *ξυννοεῖν*.

377 [1]) Phil. 48 D. E.: *τὸ γνῶθι σαυτὸν λέγειν*.

378 [1]) Phil. 49 A. *παιδικὸν φθόνον*. [2]) 49 B.: *ἀσθενής*. [3]) 49 D. E.: *τῶν φίλων*.

379 [1]) Phil. 49 D.: *ὅτε*. [2]) Legg. VII, 797 A. [3]) 798 B. C. [4]) 802 E.

380 [1]) Vorschule der Ästhetik, II. Aufl., IV, 20. [2]) Legg. VII, 803 C. D.

381 [1]) Tim. 59 D. Ep. VI, 323 C. Symp. 193 C. Phaedr. 276 C. 277 E. Rep. VII, 539 B. Parm. 234 A. [2]) Euth. 278 B. Crito 46 D.

382 [1]) Euth. 278 B. Krat. 406 C. [2]) Legg. VII 793 E. 794 A. II, 673 D. 659 E. VII, 798 C. [3]) Soph. 234 A. Rep. X, 602 B. [4]) Phaedr. 276 C. Polit. 307 D. Legg. I, 647 D.

383 [1]) Polit. 268 B. Legg. II, 659 E. VI, 803 C. [2]) Legg. VIII, 829 B. VI, 771 E. [3]) Prot. 347 D. Rep. IV, 424 D. Legg. VII, 856 B. [4]) 814 E.: *σπουδαῖος — φαῦλος*. [5]) a. a. O. E: *τὴν μὲν τῶν καλλιόνων συμάτων ἐπὶ τὸ σεμνὸν μιμουμένην*. 816 D.: *τῶν καλῶν σωμάτων καὶ γενναίων ψυχῶν*. [6]) a. a. O.: *τῶν αἰσχρῶν σωμάτων καὶ διανοημάτων*. [7]) 816 E.

384 [1]) Legg. VII, 817 A.

385 [1]) Symp. 223 D. [2]) Rep. III, 395. [3]) Legg. VII. 816 D. [4]) Rep. X, 603 C.

386 [1]) *πάθη, πάθος, πάθημα, παθήματα, τὰ πάθη*. [2]) Legg. IX, 866 B.: *πάθημα. ἡ πάθη*. V, 728 C.: *πάθος. ἡ πάθη*. Rep. X, 602 D. 604 B.: *πάθημα. πάθος*. Phil. 48 B. 52 B.: *πάθος. παθήματα*. Rep. II, 380 A. 393 B.: *τὰ πάθη. παθήματα* etc. etc. [3]) Phaedo 79 D. [4]) Phil. 50D. Rep. X, 604 B. [5]) Rep. X, 603 B.

387 [1]) Rep. X, 602 D. 604 B. [2]) 604 E. [3]) 606 A. B. [4]) a. a. O. C.

388 [1]) Krat. 406 C.: *φιλοπαίσμονες*.

389 [1]) Legg. VII, 816 E. [2]) Rep. X, 606 D.: *γελωτοποιεῖν. βωμολοχία. κωμῳδοποιός*. [3]) 620 C. [4]) 606 E. Symp. 177 E. [5]) Phaedr. 236 B. [6]) Legg. XI, 935 B. E. [7]) Rep. III, 388 E. [8]) VIII, 563 A.

390 [1]) Symp. 189 A. B.: *γελωτοποιεῖς — γελοῖον. γελοῖα. καταγέλαστα*.

391 [1]) Phaedr. 227 C. D. [2]) Lys. 204 C. [3]) Phaedr. 242 E. [4]) Gorg. 447 A. [5]) Rep. V, 452 B. [7]) D.

392 [1]) a. a. O. E. [2]) 457 B. [3]) 452 E. [4]) Symp. 213 C.: *γελοῖος* [5]) Legg. III, 680 C. Rep. V, 452 B.: *χαρίεις. ἀστεῖοι* [6]) Rep. I, 349 B. Phaedo 116 D. [7]) Soph. 268 C. Phil. 49 A.

393 [1]) Theät. 158 E. 200 B. 191 A. etc. etc. [2]) 154 B. Symp. 174 E. [3]) Legg. IX, 857 D. [4]) Alk. I, 221 B. Parm. 130 C. [5]) Prot. 340 D. E. Rep. I, 131 D. Symp. 215 A. Phaed. 64 A. B. 115 C. [6]) Soph. 258 A. B.

394 [1]) Legg. X, 908 E. [2]) Euth. 302 B. Krat. 384 A. [3]) Rep. I, 337 A. [4]) Symp. 218 D. 216 E.

395 [1]) Phaedr. 227 C. [2]) Ep. XIII, 361 A.

Seite

396 [1]) Hipp. maj. 288 D. Enthyphr. 11 D. [2]) Ep. X, 358 C. Lach. 197 D. Rep. VI, 499 A. Soph. 336 D. [3]) Gorg. 521 E. [4]) Rep. VI, 495 D.

397 [1]) Phaedr. 266 D. Symp. 222 C. [2]) Rep. IX, 572 C. Legg. I, 634 A. Rep. V, 460 A. Ep. III, 318 B. Legg. III, 689 C. [3]) Phaedo 105 C. Soph. 259 C. Rep. VII, 525 D.

398 [1]) Rep. IV, 436 D. II, 376 A. [2]) Rep. III, 405 D. A.: σεμνύνονται. [3]) Krat. 400 B. [3]) 402 D. [5]) 399 A. 429 D. [6]) Gorg. 493 A. Phil. 44 C. 53 C. Vgl. Zeller, Philos. d. Gr. II, 1, S. 303. [7]) Rep. VI, 489 C. [8]) Theät. 156 A. 171 A.

399 [1]) a. a. O. 202 D. [2]) 174 A. [3]) Parm. 128 C. [4]) Phaedr. 264 E. Enthyphr. 11 C. Meno 80 A. [5]) Symp. 193 B. D.

400 [1]) Rep. III, 395 E. Legg. XI, 935 E. VII, 816 D. [2]) Rep. I, 331 A. Phil. 47 E. 46 C. [3]) Legg. VII, 802 C. Rep. III, 411 A. Legg. I, 635 C. Phaedr. 240 A. 251 E. [4]) Hipp. maj. 288 B. Hipparch. 227 D.

401 [1]) Rep. III, 398 A. 397 D. X, 607 A. Legg. VIII, 829 D. Rep. III, 404 C. I, 332 D. [2]) Rep. I, 348 C. etc. etc. [3]) Rep. III, 398 B. [4]) Tim. 66 C. Phil. 31 D. [5]) Prot. 358 A. 351 E. Phaedo 99 C. Prot. 338 A.

402 [1]) ἐραστής. ἔρως. ἐρῶ. ἐρωτικός. ἵμερος. [2]) ἐράσμιος. ἐρατός. ἐρατεινός. ἱμερόεις. [3]) Phaedr. 250 D. [4]) Legg. II, 667 B. C. D. [5]) Rep. X, 602 A. D. [6]) Phaedr. 229 B. 230 B. [7]) Symp. 197 D. 183 B. Parm. 127 B. Prot. 309 B.

403 [1]) Tim. 47 D. Prot. 344 B. Rep. I, 331 A. Legg. III, 680 C. [2]) Prot. 320 C. Rep. IV, 436 D. [3]) Gorg. 484 C. Phaedr. 229 D. [4]) Soph. 234 A. Legg. VI, 820 C. [5]) χαριεντίζομαι. χαριεντισμός. χαρίεις. [6]) Rep. V, 452 B. Apol. 24 C. Theät. 168 D. Rep. VIII, 563 A. IV, 426 A. Theät. 174 A.

404 [1]) Gorg. 502 B. [2]) Krito 51 A. Soph. 249 A. [3]) Legg. VII, 814 E. Theät. 150 A. [4]) Alk. II, 148 E. [5]) Phaedr. 257 D. Rep. VIII, 563 C. Polit. 266 D. Soph. 227 B.

405 [1]) Rep. V, 475 A. Theät. 203 E. [2]) Gorg. 511 C. D. 512 B. [3]) Phaedr. 242 E. Symp. 199 A. Phaedr. 275 D. [4]) Menex. 235 B. [5]) Phaedr. 258 A. [6]) 244 D.

406 [1]) Tim. 22 D. Kritias 111 B. C. D. [2]) Rep. VIII, 550 B. 545 E. VI, 494 D. Ep. VII, 341 E. 351 E. Legg. V, 732 C. [3]) Soph. 216 C. Phaedr. 270 A. [4]) Rep. II, 865 B. Legg. X, 905 A. [5]) Gorg. 502 A.

407 [1]) Rep. X, 602 D. Soph. 224 A. 235 B. Tim. 80 C. [2]) Polit. 270 B. Enthyphr. 6 B. Phaedr. 229 C. [3]) Legg. I, 644 D. 645 B. D. VII, 804 B. [4]) Legg. II, 658 B. C. Rep. VII, 514 B. Meno 93 D. [5]) Legg. II, 670 A.

408 [1]) Legg. XII, 967 B. X, 899 A. 893 D. Tim. 39 D. [2]) Epin. 990 E.

Seite

Tim. 50 C. [3]) Phaedo 88 D. 60 B. 58 D. Symp. 221 C. [4]) Tim. 26 B. Ep. II, 314 A. [5]) Krit. 113 B.

409 [1]) Phaedo 74 B. 92 A. [2]) 98 B. Apol. 41 A. Epin. 988 C. 990 B. [3]) Legg. 945 B. Epin. 985 A. Legg. XII, 957 C. II, 656 D. VI, 780 E. [4]) Symp. 210 E. 217 A. Phaedo 110 B. Phil. 29 C. Charm. 154 B. Kritias 115 B. Legg. I, 625 B. [5]) Epin. 983 A. Legg. VIII, 838 C. Epin. 982 C. Hipp. maj. 282 C. Gorg. 518 C.

410 [2]) Theät. 157 D. Gorg. 496 A. 489 D. [2]) Soph. 225 E. 233 A. Euth. 288 B. 303 C. 295 A. [3]) Hipp maj. 291 E. [4]) Rep. X, 596 C. III, 398 A. [5]) Gorg. 502 B. Theät. 154 B.

411 [1]) Legg. X, 889 D. Euth. 278 C. Rep. V, 452 E. Krat. 414 B. Lach. 182 E. Rep. III, 388 D. [2]) Phaedr. 242 C. Rep. IV, 423 D. E. Def. 415 D. E. Rep. X, 603 A. B. C. 608 A. IV, 324 E. III, 387 E. [3]) Rep. IV, 423 C. D. E. Legg. VII, 803.

412 [1]) Rep. VII, 519 D. Legg. XII, 966 B. [2]) Legg. VII, 817 A. [3]) II, 668 A. B. [4]) VII, 814 D. [5]) 816 D.

413 [1]) 814 E. 815 E. [2]) 810 E. VIII, 838 C.

414 [1]) Legg. VII, 815. 816. [2]) 817 B. Rep. V, 451 B.

415 [1]) Legg. VII, 815 C.: *καθαρμούς.* [2]) XI, 935 B. [3]) Rep. X, 608 A. B.

416 [1]) Legg. VII, 817 B. [2]) Rep. V, 451 B.: *δρᾶμα.* [3]) Krat. 408 C. D.

417 [1]) Theät. 152 C. [2]) Rep. X, 595 C. 598 D. 607 A. [3]) 602 B. [4]) 607 A. [5]) Apol. 22 A. Hipp. min. 368 C. Rep. III, 408 B. [6]) Legg. XI, 935 E. [7]) 936 A.

418 [1]) Phil. 48 A.

419 [1]) Meno 76 E. Krat. 414 C. 418 D. Rep. IX, 577 B. III, 413 A. VIII, 545 E. [2]) Min. 321 A. Legg. II, 658 D. [3]) Min. 321 A. Rep. VIII, 568 B.

420 [1]) Rep. II, 382 C. [2]) III, 387 B. [3]) II, 381 B. [4]) III, 386 B.: *δεινά.* 387 B.: *δεινὰ καὶ φοβερά.* D.: *δεινόν.* E.: *δεινόν.* [5]) 387 C. E. 388 B. 387 D. 388 D. [6]) Rep. III, 388 D — 392. [7]) 388 E.

421 [1]) Rep. III, 390 A. 391 A. [2]) Symp. 180 A. Min. 318 E. [3]) Rep. III, 392 C. [4]) D.: *ἢ διά ἀμφοτέρων περαίνουσιν.* [5]) 393 B. 394 B.

422 [1]) 394 C. [2]) 394 B.: *ἀμοιβαῖα.*

423 [1]) 395 B. [2]) C. X, 604 E. [3]) Phil. 47 E. 50 B.

424 [1]) 47 E.: *τοῖς θυμοῖς.* [2]) Rep. X, 606 D. E. [3]) Jon 535 C.

425 [1]) Jon 535 D. [2]) Phil. 48 A. Rep. X, 603 C. [3]) 604 D. E. [4]) 603 E. [5]) 604 A. [6]) B. [7]) D.

426 [1]) Rep. X, 605 C. [2]) 605 D. 606 A. B. [3]) 606 B. C. 620 A.

427 [1]) Rep. VII, 539 A. Gorg. 469 A. B. Legg. V, 731 C. 229 E. XI, 926 E. [2]) Phaedo 58 E. 59 A. [3]) Apol. B. Rep. X, 620 A. 606 B. [4]) Phaedr. 272 A.: *ἐλεεινολογίαι καὶ δεινώσεις.* [5]) Rep. III, 387 D.

Seite

428 1) a. a. O. 2) Jon 535 B. 3) Rep. III, 388 B. 4) X, 604 C. 608 B.

429 1) Jon 535 B. Rep. III, 386 A. B. 3) C. 4) a. a. O.

430 1) δεῖμα. φόβος. δεινόν. φοβερόν. 2) Lach. 196 D. 191 D. 3) Jon 535 C. Rep. III, 387 B. Prot. 358 D.

431 1) Rep. III, 413 D. Legg. I, 649 D. Theages 127 B. Legg. VIII, 830 D. Rep. V, 450 E. Phil. 32 C. 2) Legg. I, 647 B. Symp. 194 B. 3) Legg. I, 649 A. 4) Legg. VII, 790 E.

432 1) Legg. XI, 932 A. XII, 959 B. VII, 808 C. Prot. 321 D. 2) Rep. III, 387 B. Jon 535 C. Phil. 49 B. Phaedr. 268 C. 3) Prot. 361 C. Symp. 207 A. Theät. 176 C. Phaedo 82 C. 4) Legg. XII, 959 B. Rep. I, 330 E. 5) III, 386 B. 413 D. 6) Legg. IX, 865 D. E. 7) VII, 790 E. 791 A.

433 1) a. a. O. B. 2) Rep. III, 413 D. 3) Legg. XI, 933 C. 4) Phaedr. 251 A. 5) 245 B. 6) Euth. 304 E. Jon 531 A. 7) Rep. IV, 429 C. Prot. 360 C. 359 C. Lach. 199 B. 198 B. C. 8) Prot. 341 B. etc. 9) Krat. 404 C. Rep. III. 387 B. Phaedo 113 B. Rep. II, 365 A. X, 615 D. III, 386 B.

434 1) Phaedr. 242 C. Legg. X, 906 E. 2) Rep. III, 391 D. Alk. II, 143 D. Krat. 395 D. Rep. IX, 574 E. 3) Phaedr. 272 A.

435 1) αἶσχος. αἰσχρότης. αἰσχρός. αἰσχρῶς. 2) Rep. IV, 444 E. 445 A. Gorg. 477 B. Legg. I, 646B. Phaedo 110 E. 3) Soph. 228 A. Gorg. 525 A. 4) Phaedr. 240 E. Symp. 201 A. 197 E.

436 1) Prot. 323 D. 2) Euth. 284 E. Legg. VII, 802 D. 3) Rep. VI, 486 B. Ep. VII, 334 D.: ἀνελεύθερος. κόσμιος. 4) Legg. II, 666 B.: αὐστηρότης. 5) ὄγκος. τρυφή. ἁβρότης. Symp.197 D. 6) ἄγριος. ἀγροῖκος. Rep. III, 413 D. Legg. X, 908 A. Phaedo 113 B.

437 1) Legg. X, 889. 2) 892 B.

438 1) Legg. X, 892 B.

439 1) Polit. 258 E. 259 A. 2) 260. 3) Charm. 163 B. 4) Gorg. 450 B. C.

440 1) Phil. 55 D. 56 D. 2) Soph. 219 B. Symp. 205 C. 3) Soph. 266 A. 4) Rep. X, 597 E. Legg. II, 668 A.

441 1) Soph. 267 A. 235 D. E. 2) Rep. VI, 501 B. V, 472 D. E. VI, 484 C.

442 1) Soph. 267 D. E. 2) 234 B. C. Rep. X, 602 B. Polit. 288 C. Rep. II, 373 B.

443 1) Rep. X, 597 D. 2) Tim. 46 E. Polit. 297 C. 300 E. Symp. 212 A. Rep. X, 597 D. 3) Rep. X, 598 A. 4) Soph. 267 A. 5) Rep. III, 393 C. etc. etc.

444 1) Rep. X, 604 E. III, 395 D. A. 2) X, 602 A. 598 C. E. 599 C. 3) III, 396 C. 397 D. 4) Polit. 306 D. Rep. III, 373 B. 5) Legg. II, 668 A.

445 1) Legg. II, 669 E. D. VII, 798 D. E. Rep. IV, 400 A. 2) Legg. VII, 796 A.

Seite

446 1) Krat. 423. 430 D. 2) Krat. 432 D. Legg. II, 668 B. 3) Polit. 288 C.

447 1) Meno 91 D.: περιφανῶς καλὰ ἔργα. Tim. 19 B. Prot. 339 B. Lach. 183 A. Jon 534 A. D. 535 A. Soph. 235 E. 236 A. Legg. VII, 796 B. II, 668 B. Rep. V, 472 D. Symp. 198 D. Tim. 75 E. Rep. III, 400 C. D. Hipp. maj. 298 A. 2) Tim. 19 D.: ἄριστα.

448 1) Rep. III, 389 E. 390 A. II, 377 E. 2) Jon 530 D. Legg. 654 B. Hipp. maj. 288 D. Rep. III, 410 E. 395 B. 3) Legg. II, 653 D. E. 4) Phaedo 85 A.

449 1) Legg. II, 653 E. 654 A. 2) Symp. 223 D. Rep. III, 395 A. Jon 532. 542. 3) Phaedr. 269 E. 270 A.

450 1) Phaedr. 269 B. D. 2) Rep. VI, 511 E. X, 602 A. 3) Phil. 55 E. 4) Prot. 312 B. 5) Rep. X, 598 E. 6) Phaedr. Jon Hipp. maj. Hipp. min.

451 1) Legg. II, 665 A. 2) θεία δύναμις. ἔνθεος. ἐνθουσιάζειν. ἔκφρων. θεία μοῖρα — τέχνη. ἐκ τέχνης.

452 1) Legg. III, 679 A. 2) Phil. 56 C. 3) Hipp. maj. 297 E. 298 A. D. Krat. 423 D. Phil. 51 C. D.

453 1) Legg. VII, 793 C. Tim. 69 A. 2) Phil. 56 B. 3) Prot. 311 C. E. Jon 533 A. B. 4) Hipp. maj. 282 A. Meno 91 D. 5) Kritias 116 D. 6) Legg. XI, 931 A.

454 1) Phaedr. 252 D. 251 A. Charm. 154 C. 2) Rep. VII, 540 C. II, 361 D. IV, 420 C. Hipp. maj. 290 B. Polit. 277 B. 3) Symp. 193 A.

455 1) Gorg. 450 C. Phaedr. 275 D. 2) Krat. 423 D. 424 A. Legg. II, 655 A. 3) Krat. 434 A. B. 4) Krat. 431 A. Polit. 277 C. 5) Rep. VI, 488 A. 6) Soph. 234 A.

456 1) Rep. X, 598 A. Soph. 234 B. 2) Rep. X, 602 C. D. 3) Legg. VI, 769 A. 4) Jon 532 E. 5) Kritias 107 C.

457 1) Gorg. 453 C. 2) Euthyphr. 6 B C. 3) Theät. 208 E. 4) Legg. VII, 795 E. 796 A.

458 1) Legg. VII, 815. 2) Symph. 205 C. Rep. X, 601 B. Gorg. 502 C.

459 1) Phaedr. 245 A. Vgl. S. 820. 2) Phaedr. a. a. O. 3) Jon 534 B. 4) Phaedr. 245 A. Meno 81 B. Jon 530 B. 5) Jon 534.

460 1) Jon 533 A. 2) Tim. 19 D. Jon 534 E. Apol. 22 B. 3) Gorg. 502 C. Rep. III, 398 B.

461 1) Phaedo 61 B. 2) 60 C. 3) Rep. II, 398 C. 4) II, 377 A. III, 392 A.

462 1) Rep. X, 603 C. 2) III, 392 D. 3) II, 377 A. 4) III, 392 A. 5) 392 D. Minos 318 E. 321 A.

463 1) Rep. II, 378 D. E. Phaedr. 229 C. 2) Rep. X, 606 A. Tim. 19 D. 3) Rep. X, 603 D. 605 A. III, 400 D. 401 A. 4) X, 600 E. 5) Phaedr. 258 D. Phaedo 61 B. 6) Phaedr. 257 A. 238 D. 241 E. 265 B. C.

Seite

464 [1]) Rep. III, 292 C. [2]) 392 D. [3]) II, 379 A. [4]) Legg. VII, 810 E. [5]) Tim. 21 B. Rep. X, 607 A. Phaedr. 245 A.

465 [1]) Rep. II, 387 B. X, 607 A. [2]) Phaedo 61 A. Rep. III, 398 C. [3]) Gorg. 449 D. Rep. III, 398 C. D. [4]) Legg. II, 672 E. 673 A. [5]) Rep. III, 401 D. Legg. II, 673 A. Tim. 47 D.

466 [1]) Tim. a. a. O. [2]) Legg. II, 653 D. E. 657 C. [3]) 654 B. [4]) 659 C. [5]) 660 A. 656 B. Rep. IV, 424 C.

467 [1]) Rep. III, 410. 411. [2]) Rep. III, 411 B. [3]) 399 A. [4]) a. a. O. D. E. [5]) Phil. 55 E. 56 A.

469 [1]) Legg. II, 655 C. D. E. 656 A. [2]) 658 B. E. [3]) 668 A.

470 [1]) 669 B. [2]) 670. [3]) Symp. 187 C. Legg. II, 670 E.

471 [1]) Phil. 17 D. [2]) Legg. III, 701 A. [3]) Legg. II, 670 E. [4]) Symp. 187. [5]) Legg. VII, 812 C.

472 [1]) Rep. III, 402 B. Legg. II, 654 D. 655 B. [2]) Phaedr. 261 A. [3]) Phil. 64 B. Phaedr. 271 A.

473 [1]) Phaedr. 269 B.

474 [1]) Phaedr. 266 D. 267 A. B. E. [2]) 268 E. 269 A.: *τεχνήματα.* 266 D.: *τὰ κομψὰ τῆς τέχνης.* Symp. 198 B. Apol. 17 B. C. Phaedr. 234 E. [3]) Gorg. 450 D. Phaedr. 268 B. 236 A.

475 [1]) Phaedr. 269 D. 260. 259 D. 263 C. D. E. 265 E. 262 D. [2]) 263 C. [3]) 264 C. [4]) 236 A. [5]) 277 B. 269 E. 270 A.

476 [1]) Phaedr. 270 B. 271 D. [2]) 272 A. [3]) Gorg. 503 A. B. [4]) Phaedr. 261 C. D. Symp. 195 A. Hipp. min. 364.

481 [1]) Platon, Polit. 258 E. Aristoteles, Metaph. I, 993. b. 20. V, 1. 1025. b. 25.

482 [1]) Diese Auffassung, die in der Schrift: Die Lehre von der praktischen Vernunft in der griechischen Philosophie, Jena 1874, begründet wurde, hält der Verf. durchaus aufrecht.

484 [1]) Metaph. I, 7. 988. b. 6. [2]) I, 3. 983. 31. [3]) 7. 988. b. 6. [4]) 2. 982. b. 6. 10. 993. 11. [5]) Ib. 2. 994. b. 15. [6]) de mot. an. 6. 700. b. 25. Metaph. IV, 2. 1013. b. 27. [7]) Eth. I, 1. 1094. 3.

485 [1]) Metaph. I, 2. 982. b. 4: *ἀρχικωτάτη.* [2]) II, 2. 996. 21. b. 1. Rhet. III, 16. 1416. 19. [3]) Metaph. XII, 1078. 31. [4]) X, 8. 1065. 27.

486 [1]) Anal. post. II, 11. 95. 8. Phys. II, 5. 197. 25. Metaph. X, 8. 1065. 35. [2]) Anal. post. II, 11. 94. b. 27. [3]) de mot. an. 6. 700. b. 33. de caelo I, 9. 279. 21. II, 12. 292. b. 5. [4]) Metaph. II, 3. 999. 13. Kateg. 12. 14. b. 6. [5]) Metaph. I, 4. 984. b. 11. 985. 9. XIII, 4. 1091. 33.

487 [1]) Metaph. XI, 7. 1072. b. 10. 15. 30; 9. 1075. 8. [2]) IV, 1. 1013. 22. XIII, 4. 1091. 30. 36. 32. VIII, 9. 1051. 5. X, 8. 1074. 20. [3]) IV, 12. 1019. 23. b. 1.

488 [1]) IV, 16. 1021. b. 20. [2]) de somn. et vig. 2. 455. b. 17. de part. an. II, 14. 658. 24. 35; 16. 659. 35. Pol. VII, 14. 1333. 22. de gen.

Seite

an. I, 4. 717. 16. II, 1. 731. b. 23. 732. 3. [3]) Eth. M. II, 10. 1208 12. 18. de an. I, 4. 415. b. 15. III, 10. 433. 28. b. 7.

489 [1]) Metaph. IV, 5. 1014. 22. [2]) de mot. an. 10. 703. 29. [3]) Eth. VII, 12. 1152. b. 1.

490 [1]) Top. VI, 4. 142. b. 14. [2]) Eth. I, 4. [3]) I, 1. 1094. 1. [4]) a. a. O. 4. [5]) 2. 1095. 18. [6]) 5. 1094. b. 1. [7]) a. a. O. 28. b. 8. [8]) a. a. O. b. 4.

491 [1]) Eth. I, 8. 1098. b. 13. Eth. M. I, 3, 1184. b. 2. [2]) Eth. E. II, 1. 1218. b. 32. [3]) Rhet. I, 5. 1360. b. 25. [4]) Eth. IX, 9, 1169. b. 10. I, 8, 1098. b. 14. [5]) I, 6. 1097. b. 25. [6]) Eth. E. I, 7. 1218. 31. III, 4, 1231. b. 36. Pol. II, 1. 1261. b. 9. [7]) Eth. I, 4. 1096. b. 13.

492 [1]) VII, 11. 1155. b. 19. Eth. M. I, 2. 1184 3. [2]) Rhet. II, 13. 1389. b. 35.

493 [1]) Eth. III, 1112. b. 11. [2]) Rhet. I, 6. 1362. 18. 3. 1358 b. 22. [3]) Eth. VI, 5. 1140. b. 8.

494 [1]) Rhet. III, 10. 1411. 1. [2]) Eth. VI. [3]) Pol. III, 4. 1277. b. 25: *ἡ δὲ φρόνησις ἄρχοντος ἴδιος ἀρετὴ μόνη.* [4]) VII, 3. 1325 b. 7. III, 13. 1284. 13.

495 [1]) Pol. II, 9. 1270. b. 38. [2]) Eth. II, 6. 1106 b. 36. III, 6. 1113. 10.

496 [1]) Eth. M. II, 11. 1209. 7. b. 32. Rhet. I, 1355. 5. [2]) Eth. V, 2. 1129. b. 3. I, 3. 1096. 7. Top. III, 1. 116. b. 37. [3]) Eth. E. VII, 15. 1248. b. 27. Eth. VII, 13. 1152. b. 27. [4]) Eth. E. III, 1. 1228. b. 19. VII, 2. 1235. 31. [4]) Pol. VII, 13. 1332. 23. Eth. V, 2. 1129. b. 5. [5]) Eth. E. VII, 2. 1236. b. 26. 1237. 27. [6]) Eth. I, 9. 1099. 15. [7]) I, 11. 1100. b. 33.

497 [1]) Top. I, 15. 107. 7. Eth. II, 5. 1106. 23. [2]) Eth. I, 12. 1101. b. 14; 3. 1095. b. 27. [3]) 12. 1101. b. 19. 30. [4]) 4. 1105. b. 31. 1106. 3.

498 [1]) Eth. III, 4. 1111. b. 6. [2]) II, 9. 1109. 20—b. 26. [3]) 5. 1106. b. 15.

499 [1]) Platon, Rep. VI, 509 C. Ar. Eth. II, 2. 1004. 1. [2]) Eth. III, 7. 1113. b. 4. Phys. II, 8. 199. b. 28. [3]) Eth. VI, 5. 1140 b. 29. [4]) I, 3. 1095. b. 26.

500 [1]) Eth. IX, 8. 1169. 11.

501 [1]) Rhet. I, 7. 1364. b. 23. [2]) 6. 1362. b. 2. Eth. VII, 6. 1148. 22. Pol. V, 10. 1311. 5. VIII, 5. 1339. b. 18. [3]) Eth. I, 9, 1199. 24.

502 [1]) Eth. M. II, 9. 1207. 6. Eth. E. VII, 15. 1248. b. 19.

503 [1]) Eth. E. II, 11. 1228. 10. [2]) 1, 1219. b. 12. 8.

504 [1]) Eth. I, 12. 1101. b. 10. [2]) Rhet.. I, 9. 1367. b. 28. 32. [3]) a. a. O. 27. [4]) Eth. I, 12. 1101. b. 15. 32.

505 [1]) Rhet. I, 3. 1358. 36. [2]) 9, 1366. 23. [3]) a. a. O. 33. [4]) Pol. VIII, 5. 1339. b. 18. Rhet. I, 9. 1366. b. 25. [5]) a. a. O. 34. [6]) I, 10. 1368. b. 11. 1369. 3; 11. 1369, b. 33.

506 [1]) Rhet. 6. 1362. 21; 9, 1366. 24. [2]) 1367. b. 37: *ταῦτα μετατε-*

Seite

θέντα τῇ λέξει ἐγκώμια γίγνεται. [3]) 7. 1363. b. 7. [4]) 9. 1368. 22. 28: ὥστε λοιπὸν μέγεθος περιθεῖναι καὶ κάλλος.

507 [1]) Rhet. I, 9. 1366. 38—b. 22. [2]) b. 34. 1367. 6.

508 [1]) Eth. I, 1. 1094. b. 7. 14.

509 [1]) 8 1098. b. 10. 1099. 4. 6. [2]) a. a. O. 13. 18. 22. 24. [3]) Eth. II, 2. 1104. b. 31. [4]) 10. 1099. 32. b. 22. 24. 32; 11. 1100. b. 20. 21.

510 [1]) a. a. O. 25. [2]) 12. 1101. b. 15. 32. [3]) Eth. I, 13 ff. [4]) II, 5, 1106. 27. 36. b. 13. II, 7. [5]) 9. 1109. 30. [6]) III, 1. 1110. 4. 21. b. 9; 3. 1111. 18.

511 [1]) 7. 1114. b. 9. [2]) 9. 1115. 30. b. 5. [3]) 1115. 13; 10. 1115. b. 13. [4]) 12. 1117. b. 15. [5]) a. a. O. 33. [6]) a. a. O. 34; 13. 1119. 18. b. 16. [7]) IV, 1. 1120. 12. 14; 2, 1120. 23. 27. 30. b. 14. 1121. 1; 3. 1121. b. 1. 4. 10. 14.

512 [1]) IV, 4. 1122. b. 6. 8. 16: τὸ μέγα καὶ καλόν. 18: ἀρετὴ ἐν μεγέθει. 1123. 8. 14. 25. 29. [2]) 7. 1123. b. 6. [3]) 1124. 1. 1123. b. 19; 8. 1125. 11. 26. [4]) 7. 1124. 17. 19. 25.

513 [1]) 10. 1125. b. 11. 12; 12. 1226. b. 32; 13. 1127. 29. [2]) V, 2. 1129. 34. b. 10: 6. 1131. 29; 3. 1129. b. 25 1130. 3: ἀλλότριον ἀγαθόν. [3]) 12. 1136. b. 22. [4]) 1. 1129. b. 25.

514 [1]) VI, 13. 1143. b. 22. 1144. 12. 26. [2]) VII, 6. 1148. 23. [3]) 14. 1154. 9.

515 [1]) VIII, 1. 1155. 6; 7. 1157. b. 25; 1. 1155. 29; 7. 1158. 31; 15. 1162. b. 35. IX, 2. 1164. b. 29; 1165. 4; 8. 1168. 33. [2]) VIII, 15. 1163. 21. IX, 8. 1168. 33. b. 27. 29. 1169. 6.

516 [1]) IX, 8. 1169. 17. 24—35; 11. 1171. 25. b. 22. [2]) X, 2. 1173. 29; 4. 1174 b. 15; 5. 1175. b. 29.

517 [1]) X, 6. 1176. b. 8; 7. 1177. 15; 8. 1178. b. 2; 9. 1179. 5. 11. [2]) 8. 1178. b. 13; 9. 1179. 29. [3]) 10. 1179. b. 4. 10. 15. 25. 30; 1180. 5. 7. 10. [4]) Pol. VII, 13. 1332. 9.

518 [1]) Pol. I, 1. 1252. 1. III, 12, 1282. b. 15. [2]) Eth. I, 1. 1094. b. 10. Pol. VII, 4. 1326. 35.

519 [1]) Pol. I, 1. 1252. 9; 2. 1252. 25. b. 3. II, 3. 1261. b. 31; 5. 1263. 32; 6. 1265. 20. b. 30; 7. 1266. 38. 1267. 18. etc. etc.

520 [1]) Pol. I, 1. 1252. 2; 2. 1252. b. 29. 30; 1253. 1. 16. 32. [2]) Pol. II, 5. 1262. b. 39; 6. 1265. b. 31. 34. 35; 1266. 2. 3. 4. 5 etc. etc. [3]) I, 5. 1054. 18. 23. 25. 27. 37. b. 11. 19; 1255. 2; 8. 1256. b. 32; 13. 1259. b. 23. 35. II, 1. 1261. 2; 2. 1261. b. 8. 9. 11; 4. 1262. b. 2; 5. 1263. 24. b. 29 etc. etc. [4]) II, 2. 1261. b. 1.

521 [1]) Pol. III, 4. 1276. b. 17. 35. 1277. 4. 15. [2]) II, 9. 1270. b. 37. 1271. 2. 22.

522 [1]) 1271 b. 7. III, 9. 1281. 7. 8; 1280. b. 5. 12; 15. 1287. b. 13. [2]) IV, 7. 1293. b. 3. 6; 8. 1294. 1. 8. 9; III, 15. 1286. b. 4. II, 11. 1273. 21. 23. 26. 38. b. 1. 5. III, 5. 1278. 20. b. 1. [3]) V, 10. 1311. 5.

Seite

523 [1]) III, 13. 1283. 24; 9. 1280. 32; 6. 1278. b. 27. [2]) I, 8. 1256. b. 29. 32; 9. 1257. b. 40. [3]) III, 13. 1283. 24.

524 [1]) VII, 3. 1325. b. 9. [2]) III, 9. 1280. 31. b. 39. I, 2. 1252. b. 30.

525 [1]) III, 6. 1278. b. 19; 9. 1281. 1.

526 [1]) IV, 4. 1291. 18. 4. VI, 8. 1321. 8. VII, 1. 1323. b. 8. 30; 3. 1325. 33. b. 10. 16. 30; 1325. 27; 14. 1333. b. 2. VIII, 3. 1238. 32. b. 2. VII, 14. 1333. 9. 36. VIII, 4. 1338. b. 30. VII, 13. 1332. 10. VIII, 3. 1338. 9. VII, 13. 1332. 9. [2]) Rhet. III, 16. 1416. 23.

528 [1]) Pol. I, 5. 1254. b. 27.

529 [1]) de juv. et sen. 4. 469. 28. [2]) de somno et vig. 2. 455. b. 17. Phys. VIII, 7. 260. b. 22; 6. 259. 11. de an. gen. I, 4, 717. 16. II, 4. 738. b. 1. [3]) de part. an. I, 5. 645. 25.

530 [1]) Metaph. XII, 3. 1078. 31.

531 [1]) Metaph. II, 2. 996. 22. [2]) Pol. VII, 3. 1325. b. 28: *θεὸς καὶ πᾶς ὁ κόσμος.* [3]) Metaph. XI, 7. 1072.

532 [1]) Phys. II, 7. 198. 17. [2]) Metaph. II, 2. 996. 32. [3]) XII, 3. 1078. 1.

534 [1]) a. a. O. 31. [2]) a. a. O. 36.

535 [1]) Rhet. III, 16. 1417. 15.

536 [1]) Pol. VII, 4. 1326. 33. Eth. IV, 7. 1123.

537 [1]) Eth. IV, 7. 1124. 1.

538 [1]) Phys. II, 7. 198. 17.

539 [1]) Phys. I, 5. 188.. 24. Metaph. I, 4. 985. b. 15. Kateg. 6. 5. 29. 32. [2]) Metaph. VI, 12. 1038. 30. de caelo I, 10. 280. 17. [3]) de part. an. I, 1. 441. b. 18. [4]) de mem. et rem. 2, 452. 3.

540 [1]) de part. an. I, 1. 641. b. 18. [2]) Eth. E. I, 8. 1218. 22. [3]) de caelo II, 14. 296. 34. Metaph. IX, 10. 1075. 13. Fr. I, 16. 1476. b. 44. Phys. VIII, 1. 253. 11. Eth. M. II, 8. 1206. b. 38.

541 [1]) de caelo III, 2. 300. b. 28. Phys. II, 4. 196. 28. [2]) Metaph. XI, 10. 1075. 16. [3]) I, 3. 984. b. 16.

542 [1]) de an. mot. 10. 703. 31. [2]) de part. an. II, 10. 656. b. 27. IV, 6. 683. 1. [3]) de virt. et vit. 8. 1251. b. 27. Pol. II, 2. 1261. 34. III, 6. 1278. b. 9; 17. 1287. 18.

543 [1]) Pol. VII, 4. 1326. 27. [2]) Poet. 7. 1450. 6. [3]) 8. 1451. 32. [4]) Poet. 7. 1450. b. 32.

544 [1]) a. a. O. 34. 8. 1451. 33.

546 [1]) Top. VI, 6. 145. b. 10; 2. 139. b. 21. I, 15. 107. b. 9. [2]) Anal. pr. I, 31. 46. b. 30. de ins. lin. 968. b. 6. [3]) Metaph. IV, 15. 1021. 5. III, 2. 1004. b. 11. [4]) de caelo I, 6. 273. b. 10. Eth. V, 8. 1133. b. 16.

547 [1]) de an. inc. 8. 708. 15. 10. [2]) Pol. III, 13. 1284. b. 9.

548 [1]) Pol. V, 2. 1302. b. 33. [2]) de part. an. IV, 10. 686. b. 7.

549 [1]) H. an. IX, 39. 623. 29.

550 [1]) Probl. 915. b. 38. [2]) Eth. IV, 7. 1123. b. 6.

Seite

551 [1]) Physiogn. 6. 810. 16. 18. 25. 27. b. 24. 35. 37; 811. 36.

552 [1]) a. a. O. 5. 810 6. [2]) 6. 814. 1; 3. 808. 26. [3]) 3. 808. 26; 6. 813. b. 35. 814. 2.

553 [1]) a. a. O. 6. 810. 18. [2]) 5. 809. b. 9. 10.

554 [1]) Phys. V, 3. 246. b. 5. de an. gen. IV, 2. 767. 15; 4. 772. 17. II, 6. 742. 28. 33. Eth. X, 2. 1173. 26. [2]) Eth. II, 2. 1104. 18. Eth. M. I, 5. 1185. b. 20. II, 11. 1210. 21. de part. an. IV, 10. 686. 13. [3]) Rhet. I, 8. 1366. b. 21. de an. gen. III, 2. 752. 33. [4]) de mir. ausc. 51. 834. 15. Eth. E. III, 1. 1229. b. 17. Pol. V, 4. 1325. b. 37. IV, 14. 1298. b. 25.

556 [1]) Phys. II, 2. 193. b. 2. Pol. 11. 1452. 32. Phys. IV, 12. 220. b. 16; 1. 209. 5. Pol. III, 1. 1275. 25. Eth. II, 6. 1107. 1. X, 2. 1173. 16. Meteor. IV, 4. 382. 19. Metaph. XI, 10. 1057. 18. Rhet. I, 13. 1373. b. 22. de part. an. I, 1. 641. b. 18. de gen. an. V, 1. 778. b. 4. [2]) Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles. Jena 1876. S. 97. und Zeller, Philosophie d. Gr. II, 2 S. 765. 4 finden in dem Begriffe die Gröfse wieder; Teichmüller, Aristoteles Philosophie der Kunst. Halle 1869. S. 228 meint, dafs die Einheit durch ihn bezeichnet sei.

558 [1]) Metaph. I, 3. 984. b. 16. 21. 11. 15. 32. 985. 1. [2]) VI, 7. [3]) II, 2. 996. 23. [4]) XI, 10. 1075. 11.

559 [1]) a. a. O. 14—25. [2]) b. 25. [3]) 27—1076. 4.

560 [1]) XII, 1. [2]) XII, 1. 1076. 8; 3. 1077. b. 17. 1078. 7. 30. [3]) a. a. O.

561 [1]) XII, 2. 1077. 21. [2]) 1. 1076. 11: ἀκίνητος καὶ ἀΐδιος. 3. 1078. 32: τὸ δὲ καλὸν καὶ ἐν τοῖς ἀκινήτοις. b. 1: τάξις vgl. XI, 10. 1075. 13: ἢ τὴν τάξιν.

563 [1]) XII, 3. 1078. 10.

564 [1]) XII, 3. 1078. 15. 30. [2]) 1077. b. 17. [3]) de an. III, 1. 325. 15. b. 10. [4]) Metaph. XII, 3. 1078. 34: δεικνύουσι μάλιστα — τοὺς λόγους δεικνύουσιν.

566 [1]) Top. I, 15. 106. 19. [2]) a. a. O. 2—8.

567 [1]) de part. an. I, 5. 645. 7—27.

568 [1]) Rhet. I, 5. 1362. 4. de somno et vig. 1. 453. b. 30. Rhet. I, 5. 1360. b. 21. [2]) Top. III, 1. 116. b. 17—22.

569 [1]) Rhet. I, 5. 1361. b. 8. [2]) 1361. 7. [3]) Pol. III, 12. 1282. b. 39. Eth. IV, 1123. b. 7.

570 [1]) Rhet. III, 2. 1405. b. 6.

571 [1]) 1405. 15. [2]) b. 21. [3]) Top. III, 3. 118. 20.

572 [1]) Top. VI, 7. 146. b. 22.

573 [1]) Phys. VIII, 3. 252. b. 26. [2]) de caelo II, 4. 287. b. 15.

574 [1]) Pol. VI, 8. 1321. b. 8. Metaph. I, 3. 984. b. 17. [2]) Eth. IV, 7. 1124. 1. Eth. E. III, 6. 1233. 33. [3]) Eth. IV, 6. 1122. b. 20. 1123. 1. 7.

575 [1]) Eth. IV, 6. 1122. b. 16. 1123. 8. 12. Pol. II, 8. 1267. b. 26.

Seite

2) VII, 1. 1323. b. 3. Rhet. III, 2. 1405. 14. 3) a. a. O. 1. 1404. 34; 2. 1404 b. 7. Poet. 21. 1457. b. 2; 22. 1458. 33. 1459. 14. Rhet. III, 7. 1408. 14; 3. 1406. b. 19. Top. VIII, 1. 153. b. 12. 4) Poet. 6. 1449. b. 33. 14. Oek. I, 4. 1344. 18,

577 1) Eth. II, 8. 1109. 16. de virt. et vit. 6. 1250. b. 11. Pol. III, 4. 1277. b. 23. Rhet. II, 23. 1398. 23. Physiogn. 3. 807 b. 33. 2) Metaph. IV, 13. 1020. 7. 9. 3) Kateg. 6. 5. b. 11. 16.

578 1) Metaph. IX, 4. 1055. 10. 2) Meteor. I, 8. 345. 33. Phys. VIII, 2. 252. b. 27.

579 1) Poet. 7. 1450. b. 33.

580 1) Pol. VII, 7. 1326. 33. b. 25. 2) Phys. I, 4. 187. b. 16. 3) Rhet. I, 5. 1361. b. 18. 4) Eth. IV, 7. 1123. b. 6.

581 1) Psych. III, 1. 425. 17. de caelo I, 268. 2. Psych. III, 9. 432. 20. 2) Rhet. I, 5. 1361. 3. 7. b. 7. 15. 18. 3) de mir. ausc. 122. 842. 19. Pol. III, 13. 1284. b. 11. hist. an. IX, 29. 618. 17. 22. de mir. ausc. 16. 830. b. 16. 4) Rhet. I, 9. 1368. 23. 29. Eth. III, 1. 1110. 21; 9. 1115. 30; 7. 1114. b. 9. 5) de part. an. 2. 663. 4.

582 1) Anal. pr. I, 4. 26. 21.

583 1) Lange, Logische Studien. Berlin 1877. 2) Die Welt als Wille und Vorstellung Bd. I, 1. §§ 9. 10. II. Aufl. II, S. 50.

584 1) Phys. III, 6. 207. 21. 2) a. a. O. 23—31.

585 1) a. a. O. 15.

586 1) Rhet. I, 9. 1366. b. 5; I, 23. 1434. b. 29. Eth. VII, 3. 1146. 15. 2) Eth. IV, 6. 1123. 12. de virt. et vit. 4. 1250. b. 34. Eth. E. III, 5. 1232. 29. Eth. IV, 7. 1123. b. 30. Eth. M. II, 3. 1200. 33. 3) Eth. I, 11. 1100. b. 30; 10. 1100. 5.

587 1) Poet. 6. 1449. b. 24: ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας *μέγεθος* ἐχούσης. 2) Metaph. I, 2. 982. b. 15. Meteor. II, 1. 353. b. 3. Phys. VIII, 2. 252. b. 26. 3) h. an. I, 6. 490. b. 16. 7. Metaph. XII, 3. 1078. 35. Eth. X, 1. 1172. 22. Pol. IV, 9. 1294. b. 29. Eth. IX, 6. 1167. 29. 4) Probl. 914. b. 1.

588 1) Rhet. III, 14. 1415. b. 1. 14. II, 18. 1391. b. 31.

589 1) Poet. 2. 1448. 1. 2) Platon, Legg. VII, 817: τῶν σπουδαίων, ὥς φασι. 3) Poet. 4. 1448. b. 25. 4) Poet. 4. 1448. b. 34; 6. 1449. 24.

590 1) Rhet. II, 17. 1391. 20. Pol. V, 11. 1314. 6. VII, 3. 1325. 26. V, 11. 1314. b. 18. 2) Eth. E. II, 3. 1221. 8. III, 7. 1233. b. 35. Eth. M. I, 29. 1192. b. 30.

591 1) Eth. VII, 3. 1146. b. 15. Eth. E. IV, 1. 1228. b. 11. Rhet. I, 3. 1367. b. 1. Eth. IV, 8. 1124. b. 20. 2) Rhet. II, 23. 1398. b. 26. Fr. 623. 1583. 13. 3) Eth. M. I, 34. 1195. 619. 4) Poet. 4. 1449. 19. 29: ἀπεσεμνύνθη.

592 1) Meteor. II, 353. b. 2. Rhet. III, 3. 1404. b. 7. 8. 16. Poet. 22. 1458. 21. Rhet. III, 3. 1406. b. 3. 7; 7. 1408. 13. b. 32. 35.

Seite

²) Eth. VII, 1. 1145. 20. ³) Pol. III, 4. 1285. b. 4. 21. Probl. 953. 14. ⁴) Eth. M. II, 4. 1200. b. 12.

593 ¹) E h. I, 10. 1100. 8. Poet. 4. 1448. b. 32. ²) 24. 1459. b. 31; 22. 1459. 11; 24. 1460. 4. ³) Rhet. III, 8. 1408. b. 32. ⁴) Poet. 24. 1459. b. 28. 35.

594 ¹) Top. VIII, 1. 151. b. 22. Rhet. III, 6. 1407. 26. ²) Top. VIII, 1. 153. b. 29. ³) Rhet. III, 6. 1407. 35. 32. 37. Top. VIII, 1. 153. 7. 11.

595 ¹) h. an. VIII, 603. b. 29. ²) de mundo 3. 392. b. 17. Meteor. III, 4. 375. 23. Probl. 991. b. 35. de gen. an. V, 6. 785. 32. ³) Meteor. III, 6. 374. 35. Probl. 894. b. 3. h. an. VI, 9. 564. 26. VIII, 3. 593. b. 7. Fr. 274. 1527. b. 7. de col. 5. 796. b. 26. h. an. III, 11. 518. b. 16. IV, 1. 525. 16. IX, 39. 623. 6. Fr. 293. 1529. 15. de an. gen. V, 4. 784. 24; 5. 785. b. 5. ⁴) Fr. 280. 1528. 15. Meteor. I, 5. 342. b. 19. ⁵) h. an. VI, 7. 563. b. 23. ⁶) Probl. 861. 5. 7; 905. 33; 861. 12. h. an. V, 1. 539. 3; IX, 40. 623. b. 26. Oek. II, 1. 1345. 16. ⁷) Eth. I, 11. 1101. 8.

596 ¹) Rhet. III, 6. 1416. b. 25. Poet. 23. 1459. 34. ²) Rhet. ad. Alex. 32. 1438. b. 21; 3. 1423. b. 7.

597 ¹) Metaph. I, 2. 982. b. 12. ²) 983. 12.

598 ¹) Mech. 1. 847. 11. 20. 26. b. 3. ²) Metaph. XI, 7. 1072. b. 25.

599 ¹) Eth. E. VII, 4. 1239. 30. Rhet. II, 6. 1384. 30. ²) Rhet. I, 11. 1371. 22. ³) Eth. IV, 9. 1125. 2.

600 ¹) de an. gen. II, 1. 734. b. 10; 5. 741. b. 9. de Xen. 6. 979. b. 2. Metaph. XII, 7. 1083. 21. ²) X, 6. 1063. 36. Eth. VII, 1150. b. 10. ³) h. an. VI, 18. 571. b. 16. IX, 49. 633. 8. ⁴) Rhet. III, 14. 1415. b. 1. 14.

601 ¹) Poet. 24. 1450. 11. ²) Rhet. I, 11. 1371. 31. ³) a. a. O. b. 11. Poet. 9. 1452. 6.

602 ¹) Top. I, 5. 126. b. 14. ²) de mir. ausc. 40. 833. 20; 96. 838. 15. ³) Eth. VI, 7. 1141. 20. b. 5. Hat Teichmüller auch das Wunderbare sowohl mit dem Schönen wie mit dem Erhabenen weit zu eng verbunden, so gebührt ihm doch das Verdienst, den Begriff der Gröſse und des Erhabenen in ihrer Bedeutung für die aristotelische Tragödiendefinition erkannt zu haben: Aristoteles Philosophie der Kunst, S. 282 ff.

604 ¹) Poet. 2. 1448. 2. 4. 11. 16. 27. b. 34; 5. 1449. 32. b. 10; 15. 1454. b. 9. ²) 6. 1449. b. 24.

605 ¹) Eth. X, 6. 1176. b. 32. ²) Rhet. I, 11. 1370. 11. 14.

606 ¹) Eth. X, 6. 1177. 4. ²) Rhet. III, 18. 1419. b. 3. II, 3. 1380. 20. ³) Poet. 6. 1449. b. 27.

607 ¹) Eth. VI, 13. 1144. 23. 27.

608 ¹) Eth. II, 5. 1106. b. 18. ²) Poet. 14. 1453. b. 12. 14. 20. ³) a. a. O. 5. 30. ⁴) Eth. VII, 3. 1145. b. 23. ⁵) Rhet. II, 8. 1386. 21.

Seite

Probl. 951. 11. Poet. 15. 1454. 24. [6]) Eth. III, 9. 1115. 7. 24; 1. 1110. 27; 9. 1115. 30.

609 [1]) Rhet. ad. Al. 1426. 11. Fr. 59. 1485. b. 8. Probl. 916. b. 36. [2]) Rhet. II, 8. 1385. 13. Eth. III, 1. 1109. b. 32. Poet. 14. 1453. 18. [3]) Rhet. II, 8. 1385. b. 35.

610 [1]) 1386. 6.

612 [1]) Poet. 6. 1449. b. 27; 11. 1452. 38. [2]) a. a. O. 13; b. 36. 1453. 1. 3. 6.

613 [1]) vgl. S. 428. Platon, Ion. 535 B. Phaedr. 272 A.

614 [1]) Rhet. II, 8. 1386. 27. [2]) 21. [3]) 19. [4]) Poet. 13. 1453. 5.

615 [1]) Rhet. II, 8. 1385. b. 33.

616 [1]) Poet. 24. 1459. 17. [2]) Poet. 14. 1453. b. 9; 24. 1460. 12.

617 [1]) Platon, Rep. X, 608 B. [2]) Poet. 6, 1449. b. 27. [3]) Pol. VIII, 7. 1341. 18.

618 [1]) Eth. X, 7. 1177. b. 25. Physiogn. 3. 807. b. 17. de sensu et sens. 3. 440. 5. [2]) de an. I, 2. 405. 17. Rhet. III, 12. 1414. 13. Eth. X, 5. 1176. 1. [3]) de an. gen. V, 1. 780. b. 24. 27. 32. Probl. 941. 1. Meteor. I, 3. 339. b. 30; 340. b. 8; 7. 344. b. 14. de Soph. El. 33. 482. b. 19. Probl. 935. 14. de aud. 1. 801. b. 30. de somn. et vig. 3. 458. 13. Pol. III, 11. 1281. b. 36. Rhet. I, 2. 1356. b. 26. An. pr. I, 44. 50. 40.

619 [1]) Pol. VII, 12. 1331. 33. h. an. VIII, 8. 572. 10. [2]) de vist. et vit. 5. 1250. b. 28. Rhet. III, 15. 1416. 22. h. an. I, 40. 626. 24. Rhet. II, 4. 1381. b. 1. [3]) de gen. an. II, 4. 738. 29. [4]) h. an. VII, 2. 582. b. 2.

620 [1]) h. an. VII, 13. 568. 4. de mundo 5. 397. 33. Probl. 936. b. 26; 864. 23; 865. 4. [2]) de gen. an. II, 438. 29. h. an. VI, 18. 572. b. 29. de gen. an. IV, 5. 774. 1. [3]) Platon, Phaedon 69. C.

621 [1]) Physiogn. 4. 808. b. 22. [2]) Poet. 17. 1455. b. 15. [3]) Pol. VIII, 7. 1341. b. 39. [4]) b. 34. 38. 1341. 21.

622 [1]) a. a. O. 1342. 3—14. [2]) 1342. 33. [3]) 1342. b. 15.

623 [1]) Platon, Legg. VII, 815 C. [2]) 790 D. 791 A.

624 [1]) a. a. O. 817.

625 [1]) Poet. 14. 1453. b. 10.

626 [1]) Pol. VIII, 6. 1341. 23. [2]) 1342. 16.

627 [1]) Rhet. I, 3. 1359. 16; 9. 1368. 26. [2]) a. a. O. 27. [3]) Rhet. I, 9. 1368. 12. Rhet. ad. Al. 4. 1426. 19. [4]) Rhet. II, 26. 1403. 17. III, 14. 1415. b. 37. Eth. E. VII, 11. 1244. 6. [5]) Rhet. III, 2. 1404. b. 3; vgl. S. 846. [6]) Eth. IV, 7. 1123. b. 6.

628 [1]) Eth. II, 7. 1107. b. 23. 21. Rhet. II, 17. 1391. 29. Pol. IV, 11. 1295. b. 10. Eth. M. I, 25. 1192. 10. Metaph. I, 3. 945. 10. [2]) Physiogn. 3. 808. 30. [3]) 2. 806. b. 32; 6. 810. b. 23. 25; 810. 15; 3. 807. 33; 5. 809. b. 5; 3. 807. b. 8. 9. [4]) Probl. 955. b. 4.

629 [1]) Physiogn. 3. 807. b. 3. 22; 6. 813. 7. [2]) Eth. IV, 7. 1123. b. 7. [3]) Rhet. III, 10. 1410. b. 7.

Seite
630 [1]) vgl. S. 51 ff. 402. 391. 392. Rhet. III, 10. 1410. b. 7. [2]) Rhet. III, 10. 1411. b. 21; 10. 1410. b. 36. [3]) 10. 1410. b. 8. Poet. 22. 1459. 6. [4]) Rhet. III, 10. 1410. b. 10. 21.
631 [1]) Rhet. III, 10. 1410. b. 12—15. 19. 21; 11. 1412. b. 27. [2]) 10. 1410. b. 18. 21. 23; 11. 1412. 10. [3]) vgl. S. 70. 392.
632 [1]) Rhet. 11. 1412. 18. b. 3. 20; 1413. 14. [2]) 10. 1410 b. 27. 28. 31; 11. 1411. b. 25; 1412. 3. [3]) b. 29. [4]) 11. 1413. 18.
633 [1]) 11. 1413. 19. 27. b. 1. [2]) vgl. S. 54. 402. 392.
634 [1]) Rhet. III, 3. 1406. 26. Pol. V, 9. 1303. b. 25. [2]) Eth. IV, 13. 1127. b. 31. 28. [3]) Rhet. II, 7. 1385. 18. [4]) Eth. I, 2. 1095. 18. 21. b. 22; 13. 1102. 21. Metaph. X, 2. 1060. 25. Pol. IV, 13. 1297. 9.
635 [1]) h. an. VIII, 3. 592. b. 24. Pol. VII, 12. 1331. 36.
636 [1]) Eth. IX, 10. 1170. b. 29. Rhet. III, 3. 1406. 19. Poet. 6. 1449. 25. 28; 7. 1450. b. 16. Pol. VIII, 5, 1340. 14. b. 17. [2]) Rhet. I, 5. 1361. b. 9. Physiogn. 6. 810. 18.
637 [1]) a. a. O. 15. 18; 5. 809. 9. [2]) b. 14.
638 [1]) a. a. O. 3. 807. b. 35.
639 [1]) Poet. 2. [2]) 4. 1448. b. 24. [3]) a. a. O. 30. [4]) 1449. 6. [5]) a. a. O. 5.
640 [1]) Poet. 5. 1449. 38. [2]) 3. 1448. 30. [3]) 4. 1449. 9. [4]) 4. 1448. b. 28.
641 [1]) Poet. 2. 1448. 38; 5. 1449. b. 1. [2]) 5. 1449. 32. [3]) 9. 1457. b. 11.
642 [1]) 9. 1451. 36—b. 11. 15. [2]) vgl. S. 441.
644 [1]) de part. an. III, 10. 673. 8. de gen. an. V, 1 779. 10. 11; h. an. VII, 10. 587. b. 7. [2]) de part. an. III, 10. 672. b. 8.
645 [1]) Probl. 965. 11. [2]) Eth. X, 6. 1177. 3. Rhet. I, 11. 1371. 33; III, 14. 1415. 37; 18. 1419. b. 3.
646 [1]) Eth. IV, 14. 1127. 33; 1128. 9. Rhet. II, 12. 1389. 7. b. 4. 7. 10. [2]) Probl. 950. 17. Eth. VII, 8. 1150. b. 16.
647 [1]) Rhet. III, 11. 1412. b. 20. [2]) a. a. O. 10. 1410. b. 28; 1412. 20. [3]) 11. 1412. b. 22. [4]) 1412. 20. 12; 11. 1410. 6.
648 [1]) vgl. Vahlen. d. a. poetica S. 77.
649 [1]) Eth. IV, 14.
651 [1]) Rhet. III, 18. 1419. b. 5. [2]) Eth. II, 7. 1108. 23. IV, 13. 1127. 22. b. 22. [3]) Eth. IV, 1124. b. 30.
652 [1]) Eth. E. III, 7. 1234. 1. Eth. M. I, 33. 1193. 31. [2]) Eth. IV, 13. 1127. b. 30. [3]) a. a. O. 26. [4]) Rhet. II, 5. 1382. b. 21.
653 [1]) III, 19. 1420. 1. Rhet. ad. Al. 36. 1441. b. 24. Rhet. II, 2. 1379. b. 32. h. an. I, 8. 491. b. 17. [2]) Pol. III, 1. 1275. b. 27. Rhet. ad. Al. 22. 1434. 17. Physiogn. 3. 808. 27. [3]) Rhet. III, 11. 1413. 18. Eth. IV, 13. 1127. b. 23. 31. [4]) Rhet. III, 18. 1419. 8. [5]) Poet. 5. 1449. 35.
654 [1]) Rhet. III, 10. 1410. b. 10; 11. 1412. 19. [2]) vgl. S. 377. Eth. IV, 13. 1127. 25. 30. [3]) Platon, Rep. III, 388 E.

Seite

655 [1]) Eth. IV, 14. 1128. 9. 12. Eth. E. III, 7. 1234. 4. [2]) Eth. IV, 14. 1128. 1. 9. [3]) Eth. E. III, 1234. 21. [4]) Eth. M. I, 31. 1193. 11. Eth. IV, 14. 1128. 34. Eth. E. III, 7. 1234. 5. Rhet. III, 18. 1419. b. 7. Eth. IV, 14. 1128. 5. [5]) Eth. IV, 14. 1128. 30. Rhet. II, 2. 1379. 29.

656 [1]) Rhet. ad. Al. 36. 1441. b. 15. [2]) Eth. M. I, 31. 1193. 18. Eth. E. III, 7. 1234. 16. Rhet. II, 4. 1381. 34. 35. [3]) Eth. IV, 14. 1128. 25. 26. 32. Eth. M. I, 31. 1193. 16. [4]) Eth. VII, 11. 1152. 22. de sensu et sens. 443. b. 30. Rhet. III, 11. 1412. 29.

657 [1]) de aud. 801. b. 28. de sensu et sens. 3. 405. b. 25.. Physiogn. 3. 807. b. 17. [2]) Kateg. 6. 10. 17. Meteor. III, 2. 372. 31. De part. an. III, 3. 664. b. 2. de an. II, 8. 419. b. 15. de gen. an V, 7. 788. 23. de an. II, 11. 422. b. 31. de gen. an. V, 7. 786. b. 10.

658 [1]) Phys. V, 4. 228. b. 16. h. an. V, 22. 554. b. 12. Probl. 946. 17. 28. de caelo II, 4. 287. 24; 6. 288. 13. Phys. IV, 14. 233. b. 21. [2]) Probl. 918. 10. Physiogn. 6. 812. b. 11. h. an. VII, 1. 581. 18. [3]) Poet. 15. 1454. 26. Pol. II, 7. 1266. b. 38; 9. 1270. 39.

659 [1]) de mundo 4. 395. 36. 5. 15. Meteor. III, 2. 371. b. 24; 4. 373. b. 22. II, 9. 370. 19. 15. Physiogn. 3. 807. b. 29. [2]) Eth. IV, 5. 1122. b. 22; 4. 1122. 33; 6. 1123. 22. [3]) Oek. II, 1347. 26. Pol. VII, 13. 1332. 26. Rhet. ad. Al. 3. 1423. b. 23. [4]) Poet. 24. 1460. b. 4. Fr. 89. 1491. b. 38. 144.

660 [1]) de aud. 801. b. 25. de an II, 10. 422. 25. III, 2. 426. b. 1. de gen. an. V, 1. 780. 13. 9. [2]) de col. 3, 793. 10. h. an. IX, 40. 627. 14. de col. 2. 792. 15. [3]) de aud. 801. 14.

661 [1]) de aud. 801. b. 21. 27. 28. 32. [2]) de an. II, 11. 422. b. 30. [3]) Top. I, 15. 106. 25; b. 5; 107. 13; b. 5. 17.

662 [1]) a. a. O. 607. 13. [2]) h. an. IX, 14. 616. b. 30. V, 14. 545. 7. [3]) de sensu et sens. 3. 439. b. 32; 4. 442. 16. Rhet. III, 2. 1405. b. 7.

663 [1]) Top. I, 107. b. 31. de sensu et sens. 3. 439. b. 8. [2]) a. a. O. 439. 20; 440. 7. 21. 30. b. 27.

664 [1]) a. a. O. 3. 439. 25—440. 5. b. 21. [2]) 3. 440. b. 23; 6. 445. 25.

665 [1]) 4. 445. 12. [2]) Top. II, 2. 109. 36. Kateg. 5. 3. b. 18. Top. IV, 1. 120. b. 38. [3]) de sensu et sens. 3. 440. 1. Meteor. III, 4. 374. b. 31. [4]) Probl. 959. 25. [5]) vgl. Prantl, Aristoteles über die Farben.

666 [1]) de col. 6. 799. b. 3; 2. 792. 25. [2]) de gen. an. V, 6. 785. b. 16. [3]) Probl. 934. 15. [4]) h. an. IX, 15. 616. b. 12; 17. 616. b. 31; 16. 616. 6; 18. 617. 14; 616. 15.

667 [1]) Physiogn. 2. 806. b. 4; 6. 812. 12; 3. 808. 17. 24. [2]) Pol. VIII, 5. 1340. 32.

668 [1]) Metaph. I, 1. 980. 25. de sensu et sens. 1. 437. 5. [2]) Eth. IX, 5. 1167. 4; 12. 1176. b. 29. [3]) Rhet. III, 2. 1405. b. 6.

Seite

669 [1]) Fr. 39. 1481. 12. [2]) de sensu et sens. 1. 437. 5. Metaph. I, 1. 980. 25. [3]) Eth. III, 13. 1118. 7. Eth. E. III, 2. 1230. b. 26. [4]) de part. an. I, 1. 640. b. 29. h. an. IX, 16. 616. 18. [5]) vergl. S. 662—668.

670 [1]) Anal. post. I, 13. 79. 2. [2]) de an. II, 8. 420. b. 5. 32. 7. de aud. 800. 22. [3]) Pol. I, 2. 1253. 10. de gen. an. V, 7. 786. b. 21.

671 [1]) Probl. 905. 20. 30. Rhet. III, 1. 1404. 22. de sensu et sens. 1. 437. 11. Probl. 919. b. 26. [2]) de gen. an. V, 2. 781. 19. [3]) de an. II, 11. 422. b. 30. de gen. an. V, 7. 786. b. 26. Top. I, 15. 106. 30. b. 8. de gen. an. V, 7. 786. 11.

672 [1]) de an. II, 8. 420. 29. Probl. 918. 19. 40. de gen. an. V, 7. 786. 29. h. an. V, 20. 617. b. 9. [2]) de gen. an. V, 7. 786. b. 35. Physiogn. 5. 809. 10. [3]) h. an. V, 14. 544. b. 33. Eth. IV, 9. 1125. 13. Physiogn. 2. 806. b. 13. Probl. 900. 13. [4]) Physiogn. 2, 807. 21. h. an. V, 14. 545. 4. Probl. 894. b. 20.

673 [1]) Rhet. III, 1. 1403. b. 27. [2]) h. an. VIII, 3. 593. 10. IX, 20. 617. b. 9. Probl. 905. 3. de aud. 804. 15. [3]) 803. b. 18. h. an. V, 14. 545. 7. Probl. 899. 30. de aud. 803. b. 29; 804. 17. [4]) h. an. IX, 15. 616. b. 31. de aud. 804. 21. [5]) h. an. IX, 12. 615. b. 5. Probl. 918. 12. de aud. 803. 42. 801. b. 38. 803. 6.

674 [1]) h. an. I, 1. 486. b. 6. Anal. post. II, 13. 97. b. 35. Meteor. III, 2. 372. 33; 4. 373. b. 19. I, 5. 342. b. 12. de part. an. I, 1. 640. b. 29. [2]) Pol. VIII, 5. 1340. 34. [3]) Eth. IV, 9. 1125. 30.

675 [1]) de aud. 803. b. 37. Meteor. III, 2. 372. b. 2.

676 [1]) de insomn. 1. 458. b. 5. de an. III, 1. 425. 18. Kateg. 8. 10. 11. Metaph. I, 4. 985. b. 16. de caelo III, 8. 307. b. 8. de sensu et sens. 4. 442. b. 19. de an. II, 3. 414. b. 21. Metaph. II, 3. 999. 9.

677 [1]) de caelo I, 1. 269. 1—b. 10. [2]) II, 4. 286. b. 10.

678 [1]) Top. I, 15. 106. 13. 33; 107. 15. de mir. ausc. 918. 19. 40. [2]) Physiogn. 5. 809. 15. 21. Eth. I, 11. 1100. b. 21. Rhet. III, 11. 1411. b. 27. de caelo I, 2. 269. 20.

679 [1]) Probl. 915. 33. 25. [2]) de caelo II, 2. 284. b. 6. de an. II, 2. 413. 28. [3]) de juv. et sen. 1. 468. 2. de an. inc. 4. 705. 31. b. 3.

680 [1]) a. a. O. 5. 706. b. 3. [2]) 3. 705. 8. de juv. et sen. 2. 468. 13; 1. 467. b. 28. [3]) de an. inc. 4. 705. b. 18. [4]) 5. 706. 26.

681 [1]) a. a. O. 706. b. 11. de juv. et sen. 468. 5. de an. inc. 5. 706. b. 10; 11. 710. b. 5. [2]) 5. 706. 26. de part. an. III, 1. 662. b. 20. [3]) de an. inc. 5. 706. 8. [4]) 6. 707. 7. [5]) Semper, Der Stil, S. XXXVII.

682 [1]) de gen. an. I, 2. 716. b. 6.

685 [1]) Physiogn. 5. 809. 14.

686 [1]) de sensu et sens. 4. 447. b. 3. de an. III, 2. 426. 27. 29. Probl. 919. b. 2—5; 920. 27; 918. b. 30. [2]) de sensu et sens. 7. 448. 20. de aud. 801. b. 20. Metaph. VII, 2. 1043. 10. [3]) de

Seite

sensu et sens. 3. 439. b. 31; 440. 2. [4]) Pol. II, 5. 1263. b. 35. [5]) Probl. 920. b. 29; 921. 2; 919. b. 26. [6]) 922. b. 31.

687 [1]) de mundo 5. 396. b. 8. Eth. E. II, 1224. 25. Eth. III, 15. 1119. b. 15. II, 7. 1107. 32. Pol. IV, 12. 1297. 1. VII, 13. 1331. b. 31. III, 3. 1284. b. 4. [2]) de an. I, 4. 408. 9; 407. b. 30. de mundo 5. 395. b. 17; 6. 399. 16. [3]) de sensu et sens. 3. 440. 2. Eth. E. VII, 9. 1241. b. 29.

688 [1]) Fr. 43. 1483. 4. de an. I, 4. 407. b. 30. Metaph. I, 5. 986. 3; 985. b. 31. Fr. 41. 1481. b. 42. [2]) Metaph. II, 2. 997. b. 21. Phys. II, 2. 194. 8. Metaph. XII, 2. 1078. 14. Top. I, 15. 107. 16. [3]) an. post. I. 13. 79. 1.

689 [1]) Poet. 1. 447. 23. 26. 22. b. 25. Rhet. III, 1403. b. 31. [2]) Poet. 6. 1449. 25. Pol. VIII, 5. 1340. b. 17. Poet. 4. 1448. b. 20. Polit. VIII, 5. 1339. b. 20.

690 [1]) Probl. 919. b. 26; 920. b. 32. Pol. VIII, 5. 1340. 38. 18.

691 [1]) Poet. 6. 1449. b. 38; 15. 1454. 16. [2]) Rhet. III, 2. 1404. b. 16; 7. 1408. 25. [3]) Pol. VIII, 5. 1340. 18.

692 [1]) a. a. O. 7. 1342. b. 1. Probl. 918. 10; 922. 18. [2]) Pol. VIII, 5. 1340. b. 2; 7. 1342. 20. IV, 3. 1290. 28. [3]) Pol. VIII, 5. 1340. b. 4; 7. 1342. b. 12. [4]) Probl. 922. b. 14. [5]) Pol. VIII, 5. 1340. b. 5; 6. 1341. 21; 7. 1342. 33. [6]) Probl. 922. 13. 21. Pol. VIII, 7. 1342. b. 37.

693 [1]) a. a. O. 1342. 24. IV, 3. 1290. 27. [2]) Pol. VIII, 7. 1342. b. 14. 18; 1341. b. 34. 38. 41. [3]) 7. 1341. 28.

694 [1]) 5. 1340. b. 7; 1340. 19. Probl. 920. 3. Poet. IV, 1448. b. 21. [2]) Pol. II, 5. 1263. b. 35. [3]) Rhet. III, 8. 1408. b. 25. [4]) 1409. 3.

695 [1]) a. a. O. 13. [2]) Poet. 4. 1448. b. 21; 20. 1456. b. 34. [3]) 23. 1459. b. 36; 4. 1449. 21. Rhet. III, 1. 1404. 30. [4]) Probl. 921. 14. [5]) Poet. 1. 1447. b. 8. Rhet. III, 4. 1406. b. 36.

698 [1]) Poet. 19. 1456. b. 9. Rhet. III, 1. 1403. b. 22; 1404. 15. [2]) 1404. 8. [3]) Poet. 19. 1456. b. 9; 20. 1456. b. 20. 38. Rhet. III, 5. [4]) Poet. 20. 1456. b. 20. 38.

699 [1]) Poet. 21. 1457. b. 1. [2]) 22. 1458. 18. Rhet. III, 5; 2. 1404. b. 1. Poet. 21. 1457. b. 3. Rhet. III, 2. 1404. b. 38; 3. 1406. 37. 1405. b. 35. [3]) Poet. 22. 1458. 25.

700 [1]) Rhet. III, 2. 1404. b. 13. 19. [2]) Poet. 22. 1459. 4. [3]) Rhet. III, 2. 1404. b. 28. [4]) a. a. O. 11. 7. [5]) Poet. 21. 1457. b. 4. Rhet. III, 3. 1406. b. 2; 1406. 5. [6]) Poet. 21. 1457. b. 33. 35. 1458. 3. 5.

701 [1]) Rhet. III, 2. 1405. 10. b. 21; 7. 1408. 13; 6. 1407. b. 31; 1406. 10. [2]) Poet. 22. 1459. 5. Rhet. III, 2. 1405. 9; 11. 1412. 11. Fr. 57. 1485. b. 9. Rhet. III, 2. 1405. 4.

702 [1]) Poet. 21. 1457. b. 6. [2]) Rhet. III, 10. 1411. 1; 4. 1406. b. 31; 1407. 14. [3]) Metaph. I, 9. 991. 22. XII, 5. 1079. b. 26. Meteor. II,

Seite

3. 357. 27; de soph. el. 17. 176. b. 24. Top. VI, 139. b. 32; 140. 9. Anal. post. II, 12. 79. b. 26. Eth. III, 9. 1115. 15. Top. VI, 2. 139. b. 32.

703 1) Rhet. III, 2. 1405. 35. 14. 30. b. 6. 2) 3. 1406. b. 5. 3) a. a. O. 6. vgl. S. 594.

704 1) Rhet. III, 7. 1408. b. 10; 16. 1417. 36. 2) a. a. O. 10. 1410. b. 6. 3) 36. 4) 2. 1405. b. 13; 11. 1411. b. 24.

705 1) 1412. 6; 10. 1411. 31. 2) 10. 1410. b. 13. 3) Poet. 19. 1456. 35. b. 9.

706 1) Rhet. III, 10. 1470. b. 27. 28. 2) 20. II, 22. 1395. b. 24; 1396. b. 11. 15. 3) 21. 1394. 19; 1395. 18; 1394. 27. 4) 22—24. 21. 1395. 13.

707 1) 20. 1393. 22; 25. 1394. 3. 7. 5. 2) 1393. b. 3. 3) 1393. b. 8; 1394. 10.

708 1) III, 9. 1409. b. 3; 1410. 19; 17. 1418. b. 1. 2) 9. 1410. 22. 3) 10. 1410. b. 31; 1412. b. 32. 4) 10. 1411. 1.

709 1) 1412. b. 15. 2) 11. 1412. 20. 3) 1412. 18. 21. 24. 25. 28. b. 12; 1413. 14. 19.

712 1) vgl. S. 438. 481. 2) Metaph. I, 993. b. 20. Eth. VI, 1. 1139. 12. III, 5.

713 1) Morph. VI, 7. 1032. b. 1. 2) Phys. II, 8. 199. b. 26. 3) Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles, geht auf die Schwierigkeiten dieses Begriffes näher ein.

715 1) Metaph. I, 1. 981. 15. 2) Phys. II, 8. 199. 15.

716 1) vgl. S. 777. Plotin. 2) vgl. S. 440.

717 1) Rhet. I. 11. 1371. 5. Poet. IV, 1448. b. 10. 2) Eth. M. 20. 1190. 30. Poet. 4. 1448. b. 17. 3) Kateg. 8. 11. 15; b. 6. 33. Metaph. IX, 3. 1054. b. 3. 4) Poet. IV, 1448. b. 5.

718 1) a. a. O. 20 vgl. S. 449. 2) Metaph. I, 1. 980. 21. b. 28. Poet. 4. 1448. b. 16. 3) 1. 1447. 1.

719 1) Poet. I, 1447. 13; 3. 1448. 19; vgl. Platon, Rep. III, 394 B. 2) Poet. 1, 1447. 17; 3. 1448. 25. Platon, Rep. III, 392 C. 3) Poet. 1. 1447. b. 11. Platon, Phaedo 61 A. 4) Poet. 5.

720 1) Poet. 23. 2) Poet. 6—23. 3) 19. 4) 6. 5) 6. 1450. 15. 6) 15.

721 1) Poet. 7. 2) 8. 3) Metaph. IX, 1. 1052. 15. 4) Probl. 916. 1. Metaph. IV, 6. 1016. 3. 11. b. 17. h. an. I, 1. 486. 5.

722 1) Poet. 9. 1451. b. 5; vgl. S. 441. 2) Metaph. III, 29. 1024. b. 22. Probl. 953. 10; 957. 10. de insomn. 2. 460. b. 12; 3. 461. b. 15. 3) Poet. 10. 11; vgl. S. 413. Platon Legg. VII, 815 E. 4.

723 1) Poet. 12. 2) 17. 3) 17. 1453. b. 34. 4) Poet. 11. 13. 14. 16.

724 1) Rhet. I, 13. 1374. b. Poet. 13. 1453. 7. Phys. II, 5. 197. 25.

725 1) Eth. VI, 7. 1141. 10. 2) Poet. 25. 1461. 12. 3) Metaph. IV, 1013. b. 35. Phys. II, 3. 195. 34. 4) Eth. II, 5. 1106. b. 9.

726 1) Probl. 955. b. 2) Polit. VIII, 5. 1340. 32.

Seite

727 [1]) Poet. 4. 1448. b. 19.

728 [1]) 6. 1450. 25. [2]) b. 2.

729 [1]) Poet. 25. 1461. b. 12. [2]) Poet. 2.

730 [1]) Pol. VIII, 5. 1340. b. 5; 7. 1341. b. 27.

731 [1]) b. 38. [2]) Eth. X, 7. 1177. 4. Metaph. IX, 7. 1072. b. 14.

733 [1]) Rhet. I, 1. 1354. 1. [2]) 2. 1355. 2. b. 26. [3]) 1355. b. 35; 1356. 20. 25. 30.

734 [1]) Rhet. I, 3. 1358. b. 7. vgl. S. 476. [2]) I, 4—9. [3]) I, 9. [4]) I, 10. 11. 12. 13. 14. 15. [5]) II, 1—8. [6]) II, 19—26. [7]) III, 1—12. [8]) III, 13—19.

736 [1]) Plotini opera rec. Kirchhoff. Lips. 1856. I, XXIX, 14. Arthur Richter, Neu-Platonische Studien. Halle 1867.

738 [1]) a. a. O.

740 [1]) Plotini, Enneades. ed. Dübner. Paris. 1855. III, 8. 3, 182. 44. [2]) 1, 181. 27. [3]) III, 5. 1, 143. 22; 8. 3, 183. 16. 20. IV, 4. 13, 230. 15. [4]) IV, 8. 8, 292. 44. IV. 3. 18, 210. 33.

741 [1]) V, 8. 7, 355. 18. III, 2. 3, 120. 6. [2]) III, 8. 3, 183. 22. 41. [3]) vgl. S. 781.

742 [1]) III, 8. 4, 184. 15; 5, 184. 32. [2]) 3, 183. 32; 5, 185. 41; 7, 186. 5. [3]) 3, 183. 38. I, 1. 12, 7. 14. [4]) III, 8. 3, 183. 36.

743 [1]) I, 2. 2, 9. 17; 7, 12. 41. [2]) 6, 12. 4. [3]) 2, 9. 18.

744 [1]) 2, 9. 26. [2]) 3, 9. 42; 4, 10. 30. [3]) 3, 10. 5.

745 [1]) 3, 10. 20. [2]) 5, 11. 50. [3]) 7, 12. 16. 36.

747 [1]) I, 6. 3, 31. 45. [2]) 4, 32. 38.

748 [1]) V, 5. 12, 339. 10. 15. 22. [2]) I, 6, 2. 31. 16. [3]) V, 8. 11, 358. 31.

749 [1]) I, 6. 4, 32. 52; 2, 31. 17. [2]) I, 1. 7, 4. 19; 6. 4, 32. 40. [3]) I, 2. 2, 9. 35. [4]) IV, 7. 33, 500. 43.

750 [1]) III, 5. 1, 143. 17. [2]) VI, 9. 11, 539. 15.

751 [1]) Platon, Rep. VI, 505 E. Enn. V, 5. 12. [2]) V, 5. 12, 339. 12. [3]) Platon a. a. O. *ἀπομαντευομένη τι εἶναι.* Plotin a. a. O. 9: *ὥσπερ ἀπομεμαντευμένα, ὡς ἄνευ αὐτοῦ οὐ δύναται εἶναι.*

752 [1]) V, 5. 12, 339. 22; vgl. Platon a. a. O.

753 [1]) I, 6. 1, 30. 1; vgl. Hipp. maj. 298 A. [2]) Hipp. maj. 298 C. [3]) I, 5. 1, 30. 7.

754 [1]) a. a. O. 17. [2]) 12. [3]) 22.

755 [1]) a. a. O. 27.

756 [1]) a. a. O. 40. [2]) 44. [3]) I, 6. 2, 31. 28. 21.

757 [1]) a. a. O. 28. [2]) V, 9. 2, 361. 35; 3, 363. 1.

760 [1]) I, 6. 3, 32. 14.

761 [1]) II, 4. 5, [2]) I, 6. 3, 32. 26. [3]) a. a. O. 19. [4]) I, 6. 1, 31. 40. 42.

762 [1]) II, 9. 16, 107. 42. [2]) V, 9. 11, 367. 21. [3]) I, 6. 2, 31. 33; 3, 31. 47.

Seite

763 [1]) I, 6. 3, 32. 1. [2]) 5, 33. 14. [3]) I, 2. 1, 9. 1. [4]) I, 6. 3, 32. 6.

764 [1]) VI, 7. 22, 492. 15.

765 [1]) III, 5. 1, 143. 36.

766 [1]) II, 9. 17, 108. 31. [2]) 18, 109. 19.

768 [1]) VI, 6. 1, 451. 9.

769 [1]) V, 8. 2, 350. 26. II, 4. 9, 76. 2. [2]) II, 9. 17, 108. 14. [3]) II, 4. 8, 75. 45.

770 [1]) III, 2. 7, 123. 7. [2]) I, 6. 8, 36. 1.

771 [1]) V, 9. 2, 362. 4. I, 6. 4, 32. 49. [2]) V, 9, 2, 362. 4. VI, 9. 1, 529. 14. [3]) V, 9. 3, 362. 38. [4]) I, 6. 5, 33. 38. [5]) V, 9. 13, 368. 17.

772 [1]) V, 8. 3, 351. 7. [2]) IV, 4. 13, 230. 7. [3]) II, 9. 2, 95. 35. [4]) I, 1. 3, 2. 8.

773 [1]) I, 8. 13, 47. 35. [2]) I, 6. 1, 31. 2; 4, 32. 43; 5, 33. 7. [3]) I, 6. 5, 33. 15. [4]) I, 6. 6, 34. 15; I, 6. 5, 33. 24. [5]) VI, 9, 2.

774 [1]) V, 8. 5, 353. 36. 6. [2]) VI, 9. 2, 530. 20. [3]) V, 8. 8, 355. 32. 37.

775 [1]) I, 6. 9, 37. 12. V, 8. 8, 355. 37. [2]) VI, 7. 27, 496. 4. [3]) IV, 3. 18, 210. 33. [4]) V, 8. 3, 351. 8; 1, 349. 20.

776 [1]) a. a. O. 350. 5. [2]) V, 9. 11, 367. 15. [3]) 12, 368. 1.

777 [1]) 11, 367. 21. [2]) IV, 4. 31, 245. 12. [3]) V, 9. 11, 367. 37. [4]) V, 8. 1, 349. 35.

778 [1]) V, 8. 5, 353. 19. [2]) 1, 349. 16.

779 [1]) IV, 3, 10, 205. 42. 37. 45. IV, 4. 12, 229. 5. [2]) V, 8. 1, 349. 28. [3]) 20. V, 9. 5, 364. 24. [4]) III, 8. 3, 183. 35. [5]) IV, 3. 5 [6]) II, 3. 18, 70. 40.

780 [1]) I, 3. 1, 13. 21.

781 [1]) III, 8. 7, 128. 8. [2]) III, 8. 9, 188. 10. [3]) V, 1. 2, 299. 21. [4]) V, 8. 12, 359. 15. [5]) IV, 3. 9, 205. 3. [6]) II, 9. 8, 100. 2. [7]) III, 2. 11, 126. 17.

782 [1]) IV, 4. 8, 226. 43. III, 2. 16, 129. 45. [2]) III, 2. 17, 131. 44. [3]) III, 2. 16, 130. 5; 11, 126. 20; 17, 131.130. 15; 18, 132. 44. [4]) III, 2. 15, 128. 25. 48. II, 9. 10, 100. 50.

783 [1]) V, 9. 3, 362. 23. [2]) II, 9. 5, 97. 4; 18, 109. 33.

784 [1]) II, 9. 8, 99. 47. III, 2. 3, 120. 6; 13, 127. 7. [2]) V, 8. 2, 350. 5.

785 [1]) III, 2. 8, 123. 47; 7, 123. 40; 14, 127. 43.

788 [1]) vgl. Zeller a. a. O. III, 1. 83.

790 [1]) vgl. Paul Marquard, Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Berlin 1868. R. Westphal, Aristoxenus von Tarent. Metrik und Rhythmik. Leipzig 1883.

791 [1]) 2. 1; 31. 20; 5. 27; 42. 29; 33. 10; 32. 20; 39. 1. [2]) 41. 14. [3]) 23. 19.

792 [1]) Flavii Philostrati opera ed. Kayser. Leipzig 1870. Vol. I. II, 22. 6. 12. [2]) 20.

793 [1]) a. a. O. [2]) VI, 19.

Seite

794 1) Cicero orator 2. 8.

796 1) de oratore III, 45. 46. 2) 46. 47.

797 1) Vitruv. I. 1, 1. 2. 3. 2) I. 2, 1. 2. 3) I. 2, 3.

798 1) I. 2, 4. 2) I. 2, 2. 3. 3) I. 2, 5. 6. 7. 8. 9.

799 1) vgl. S. 681. 2) I. 3, 2: firmitas. utilitas. venustas. 3) I. 3, 1: defensio. opportunitas. religio.

800 1) II. 1, 7 2) II, 3. 4. 3) II. 8, 1. 5.

801 1) III. 4, 4. V. 1, 2. 3. 2) V. 2, 1. 3) VII. 5.

802 1) III. 1. 2) III. 4, 1. III. 3, 2. 3. 4. 5.

803 1) III. 3, 6. IV. 1, 6.

804 1) III. 3, 8. 9. 11. 13; 4, 5; 5, 10; IV. 3, 1. 2) Cicero, de officiis I, 36.

805 1) Platon, Polit. 306. 307. Cicero, de officiis 35. 36; vgl. S. 196.

806 1) Vitruv. I. 2, 5.

807 1) a. a. O. IV. 1, 6.7. 2) a. a, O. 8. 3) IV. 1, 1. 2.

809 1) Cicero, Orator 11. 39. 5. 6. 2) Demetrii Rhetoris de elocutione l. ed. F. Goeller. Lips. 1837.

810 1) §§ 26. 37. 2) §§ 38—127. 3) § 48. 4) § 300. 5) §§ 255. 246. 241. 243. 254. 252. 302.

811 1) §§ 223. 227. 235. 2) §§ 128. 258. 3) §§ 128. 130. 129.

812 1) § 163. 2) §§ 164. 165. 133. 166—169.

813 1) Dionysii Halic. de compositione verborum. ed. Schaefer. Lips. 1808. Vgl. Blass, Die attische Beredsamkeit, und: Die griechische Beredsamkeit im Zeitraum von Alexander bis auf Augustus. Berlin 1865. de comp. S. 10. 11. 2) S. 21—24.

814 1) S. 21—25.

815 1) S. 14—21.

816 1) Quintiliani institutionis oratoriae l. XII. rec. Bonnell. Lips. 1882. l. X, 1. 2) X, 1. 43.

818 1) X, 1. 46—131; vgl. XII, 10.

819 1) Callistrati statuae rec. Jacobs. Lips. 1825. Christodori descriptio statuarum: Anthol. I.

820 1) Statuae 2. 2) a. a. O. 2. 13.

821 1) 1. 14. 2. 3. 11. 5. 8. 6. 2) Descr. stat. 357. 168. 102. 3) Stat. 5. 1. 6.

822 1) Descr. stat. 82. 78. 283. 169. 100. 104. 2) Stat. 2. Descr. stat. 8. 213. 65. 233.

823 1) 86. 324. 141. 185. 2) Philostratorum imag. rec. Jacobs. Lips. 1825. 3) I, 1.

825 1) II, 27. I, 6. II, 1. I, 3. 2) II, 1. II, 7. I, 8.

826 1) I, 17. I. 4. II, 5. II, 9. II, 3. I, 28. 2) II, 9. 3) Luciani op. rec. Dindorf. Paris. 1867. de oeco 21. 19.

827 1) Philostr. II, 9. I, 6. II, 8. I, 30. I, 28. II, 1. I, 9. II, 3. 2) I, 2. II, 8. II, 5. 3) II, 5. 4) II, 22. II, 2. I, 10. II, 9. II, 8. 5) I, 5. II, 2. I, 2. I, 30. I, 14. II, 1.

Seite
828 [1]) I, 20. II, 8. [2]) I, 2. [3]) II, 5. II, 3. II, 33. II, 24. I, 22. [4]) II, 7. I, 7.
829 [1]) I, 8. II, 2. [2]) I, 15. II, 9.
830 [1]) Aristidis Quintiliani de musica libri III. ed. A. Jahnius. Berolini 1882. [2]) II, 3. 4. 5. [3]) 7.
831 [1]) II, 8.
832 [1]) III, 21. II, 8. [2]) 9. 10. [3]) IV, 11.
834 [1]) 12—16. [2]) II, 18. III, 12. 15. 21.
837 [1]) Vitruv. VII, 5. [2]) Horaz, Briefe. Wieland. Bd. II, S. 207. 209. [3]) de sublimitate libellus ed. O. Jahn iterum ed. J. Vahlen. 1887. [4]) a. a. O. I, 1. [5]) Dionys. Hal. de comp. verb. XVII, 128. Dio Chrysost. or. XXI.
838 [1]) de subl. I. XIII.
839 [1]) a. a. O. I, 4. [2]) a. a. O.
840 [1]) II, 1. 3. [2]) III. IV. V. [3]) VII, 1. 2.
841 [1]) VII, 3. 4. [2]) VIII, 1.
842 [1]) VIII, 2. 3.
843 [1]) IX, 2. [2]) IX, 4.
844 [1]) IX, 5. [2]) XXXV, 2. 3. 4.
845 [1]) IX, 9. 10. 11. 12. 13. 14.
846 [1]) X, 1. 3., [2]) X, 6.
847 [1]) XI. [2]) XII.
848 [1]) XIII. XIV. [2]) XV, XVI. XVII. XXXII. [3]) XXII, [4]) XXIX.
849 [1]) XXX. XXXVI.
850 [1]) XXXIV. [2]) XXXVI.

Verbesserungen: Zu lesen ist S. 12 u. 21: gefestigte; S. 13 o. 18: Otos; S. 34 u. 21: Worte; S. 35 u. 21: Tugend; S. 53 o. 11: wohnt; S. 78 u. 12: Mäonides; S. 133 o. 9: von; S. 177 u. 19: Das; S. 188 u. 13: wo; S. 285 o. 23: als Träger der; S. 299 u. 18: Schau; S. 310 o. 17: Vermischung; S. 407 o. 19: Euthyphron; S. 408 u. 1: den — den; S. 460 u. 1: [3]); S. 504 u. 3: aus; S. 566 o. 12: auf; S. 568 u. 2: sachlich; S. 669 u. 1: Aristoxenos; S. 837 u. 9: Halikarnass; S. 840 u. 6: [3]).

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Verlag von O. R. REISLAND in LEIPZIG.

Die Philosophie der Griechen

in ihrer geschichtlichen Entwickelung dargestellt

von

Dr. Eduard Zeller.

3 Theile in 6 Bänden und Register. M. 100.—. Gebunden in 6 Halbfranzbänden (Register ungebunden) M. 115.—.

Erster Theil, erste Hälfte: Allgemeine Einleitung; Vorsokratische Philosophie. Erste Hälfte. 5. Auflage. 1892. 40 Bogen. M. 13.—.

Erster Theil, zweite Hälfte: Allgemeine Einleitung; Vorsokratische Philosophie. Zweite Hälfte. 5. Auflage. 1892. 34½ Bogen. M. 12.—.

Zweiter Theil, erste Abtheilung: Sokrates und die Sokratiker. Plato und die alte Akademie. 4. Auflage. 1888. 66 Bogen. M. 20.—.

Zweiter Theil, zweite Abtheilung: Aristoteles und die alten Peripatetiker. 3. Auflage. 1879. 60 Bogen. M. 18.—.

Dritter Theil, erste Abtheilung: Die Nacharistotelische Philosophie. Erste Hälfte. 3. Auflage. 1880. 53 Bogen. M. 16.—.

Dritter Theil, zweite Abtheilung: Die Nacharistotelische Philosophie. Zweite Hälfte. 3. Auflage. 1881. 56 Bogen. Preis erhöht M. 19.—. Der dritte Theil wird nur mit dem kompleten Werke abgegeben.

Register zum ganzen Werke. 1882. 6 Bogen. M. 2.—.

Vorträge und Abhandlungen.

Von **Dr. Eduard Zeller.**

Erste Sammlung. 2. Auflage. Gross-Octav. 35 Bogen. Preis M. 8.—.

Inhalt: 1) Die Entwickelung des Monotheismus bei den Griechen. — 2) Pythagoras und die Pythagorassage. — 3) Zur Ehrenrettung der Xantippe. — 4) Der platonische Staat in seiner Bedeutung für die Folgezeit. — 5) Marcus Aurelius Antoninus. — 6) Wolff's Vertreibung aus Halle; der Kampf des Pietismus mit der Philosophie. — 7) Johann Gottl. Fichte als Politiker. — 8) Friedrich Schleiermacher. — 9) Das Urchristenthum. — 10) Die Tübinger historische Schule. — 11) F. Chr. Baur. — 12) Strauss und Renan.

Zweite Sammlung. Gross-Octav. 35 Bogen. Preis M. 9.—.

Inhalt: 1) Ueber Ursprung und Wesen der Religion. — 2) Religion und Philosophie bei den Römern. — 3) Eine Arbeitseinstellung in Rom. Zur Charakteristik römischer Volkssagen. — 4) Alexander und Peregrinus: ein Betrüger und ein Schwärmer. — 5) Römische und griechische Urtheile über das Christenthum. — 6) Die Sage von Petrus als römischem Bischof. — 7) Der Process Galilei's. — 8) Lessing als Theolog. — 9) Drei deutsche Gelehrte: 1. Albert Schwegler; 2. Theodor Waitz; 3. Georg Gottfried Gervinus. — 10) Die Politik in ihrem Verhältniss zum Recht. — 11) Das Recht der Nationalität und die freie Selbstbestimmung der Völker. — 12) (Nationalität und Humanität. — 13) Ueber die Aufgabe der Philosophie und ihre Stellung zu den übrigen Wissenschaften. — 14) Ueber die gegenwärtige Stellung und Aufgabe der deutschen Philosophie. — 15) Ueber Bedeutung und Aufgabe der Erkenntnisstheorie. Zusätze. — 16) Ueber teleologische und mechanische Naturerklärung in ihrer Anwendung auf das Weltganze.

Dritte Sammlung. Gross-Octav. 18½ Bogen. Preis M. 6.—.

Inhalt: 1) Die Lehre des Aristoteles von der Ewigkeit der Welt. — 2) Ueber die griechischen Vorgänger Darwin's. — 3) Eine heidnische Apokalypse. — 4) Ueber den wissenschaftlichen Unterricht bei den Griechen. — 5) Ueber akademisches Lehren und Lernen. — 6) Ueber die Bedeutung der Sprache und des Sprachunterrichts für das geistige Leben. — 7) Ueber das Kantische Moralprincip und den Gegensatz formaler und materialer Moralprincipien. — 8) Ueber Begriff und Begründung der sittlichen Gesetze. — 9) Ueber die Gründe unseres Glaubens an die Realität der Aussenwelt.

Philosophische Aufsätze.

Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet.

1887. 29 Bogen. Gross-Octav. Preis M. 9.—.

Inhalt **Vischer**, Widmung. — **Helmholtz**, Zählen und Messen. — **Eucken**, Zur Würdigung Comtes und des Positivismus. — **Freudenthal**, Spinoza und die Scholastik. — **Gomperz**, Die herkulanische Biographie des Polemon. — **Vischer**, Das Symbol. — **Erdmann**, Zur Theorie des Syllogismus und der Induction. — **Diels**, Ueber die ältesten Philosophenschulen der Griechen. — **Kronecker**, Ueber den Zahlbegriff. — **Usener**, Alte Bittgänge. — **Dilthey**, Das Schaffen des Dichters, Bausteine zu einer Poetik.

Verlag von O. R. REISLAND in LEIPZIG.

Kritik der reinen Erfahrung.

Von

Dr. Richard Avenarius,

ordentl. Professor der Philosophie an der Universität Zürich.

Erster Band. 1888. XIV, $13^5/_8$ Bogen. Lex.-Octav. Preis M. 6.—.
Zweiter Band. (Schluss.) 1891. $33^1/_4$ Bogen. Lex.-Octav. Preis M. 14.—.

Im Unterschied von den gewöhnlichen speciellen Erkenntnisstheorien, welche die Frage der „Erkennbarkeit des Seienden“ und Verwandtes behandeln, sucht die Kritik der reinen Erfahrung den Gedanken einer allgemeinen Theorie des menschlichen Erkennens (und Handelns) zu verwirklichen, indem sie das Erkennen, wie es als ein thatsächliches „inneres Erleben“ von den Individuen ausgesagt wird, ganz allgemein nach Beschaffenheit und Zusammenhängen zu beschreiben unternimmt.

Für Alle, welchen die Entwickelung der menschlichen Erkenntniss und Erfahrung überhaupt und die Abhängigkeit des Denkens und Fühlens, Wollens und Handelns von den Zuständen des nervösen Centralorgans im Besonderen unter irgend einem theoretischen oder praktischen Gesichtspunkt von Wichtigkeit ist, dürfte die „Kritik der reinen Erfahrung“ von hervorragendem Interesse sein — in erster Linie also für Philosophen, Psychologen, Pädagogen, Juristen, Nationalökonomen, Physiologen und Psychiater.

Der menschliche Weltbegriff.

Von **Dr. Richard Avenarius.**

1891. XXIV und 133 Seiten. Gross-Octav. Preis *M.* 4.—.

Inhalt: Vorwort. — Einleitung: Allgemeine Bemerkungen zum Gegenstand. — I. Der natürliche Weltbegriff. 1. Der natürliche Weltbegriff im Allgemeinen. 2. Analytische Momente des natürlichen Weltbegriffs. — II. Die Variation des natürlichen Weltbegriffs. 1. Der natürliche Weltbegriff des Mitmenschen. — 2. Die Introjection im Allgemeinen. 3. Die Introjection nach concreten Bestimmungen. — III. Die Restitution des natürlichen Weltbegriffs. 1. Zur Kritik der Introjection. — 2. Zur Ausschaltung der Introjection. — Anhang: Der natürliche Weltbegriff und das Welträthsel. — Anmerkungen.

Eine neue Darstellung der Leibnizischen Monadenlehre

auf Grund der Quellen.

Von **Eduard Dillmann.**

$33^1/_2$ Bogen. Gross-Octav. Preis Mark 10.—.

Inhalt: Einleitung. Die bisherige Behandlung der Monadenlehre und die Nothwendigkeit einer neuen Darstellung derselben. — I. Abtheilung. Die Grundlegung der Monadenlehre. 1. Der Körper im Allgemeinen. Die Seele. 2. Die Bewegung und die active Kraft. 3. Der Begriff des Körpers. Der Widerstand und die passive Kraft. Rückblick auf die dynamischen Untersuchungen Leibnizens. 4. Die mechanische Naturerklärung als Voraussetzung des Systems. 5. Die geschichtliche Stellung Leibnizens. 6. Der Körper als solcher. Die Begriffe des Raumes und der Zeit. 7. Die Substanzen als Repräsentationen der äusseren Dinge. 8. Der Begriff der Repräsentation. 9. Die Vorstellung. 10. Die Leibnizische Terminologie. — II. Abtheilung. Die weitere Ausgestaltung des Systems. 1. Der Begriff der Substanz. 2. Die individuelle Substanz. 3. Die Thätigkeit der Monaden als Folge ihrer Natur. Die Monaden als Ausdrücke des gesammten Universums. 4. Die Unterschiede in den Vorstellungen. Das Gesetz der Continuität. 5. Die Harmonie der Monaden. 6. Das Handeln und Leiden der Substanzen. 7. Die Zweckthätigkeit und die Freiheit der Substanzen. 8. Die Lehre von Gott. 9. Die teleologische Naturerklärung. — Schluss. Rückblick auf die Monadenlehre.

Die Hypnose und die damit verwandten normalen Zustände.

Vorlesungen gehalten an der Universität Kopenhagen im Herbste 1889. Von **Alfred Lehmann**, Dr. phil., Docent der experimentellen Psychologie an der Universität. 1890. VIII u. 194 Seiten. Gross-Octav. Preis M. 3.60.

Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens. Von

Alfred Lehmann-Kopenhagen. Mit einem Farbendruck und fünf photolithographierten Tafeln. 1892. 23 Bogen. Lex.-Octav. Preis M. 8.—.

Psychologie in Umrissen auf Grundlage der Erfahrung

von Dr. **Harald Höffding**, Professor an der Universität in Kopenhagen. Zweite deutsche Ausgabe. Unter Mitwirkung des Verfassers nach der zweiten dän. Auflage übersetzt von **F. Bendixen**, Gymnasiallehrer. 1893. 32 Bogen. Preis M. 9.—.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

ALOIS SCHEDL
Buchbinderei
Schreib-u. Bürobedarf
MÜNCHEN, Ludwigstr. 5

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Walter, Julius

Die Geschichte der Ästhetik im Altertum

Leipzig 1893

L.eleg.g. 434 g
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11640951-7